

Gebärdensprache und Bedeutung mittelalterlicher Rittergrabbilder

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
Viviane Egli
von Pfäffikon (ZH)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Adolf Reinle

Zürich 1987
Zentralstelle der Studentenschaft



Gebärdensprache und Bedeutung mittelalterlicher Rittergrabbilder

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
Viviane Egli
von Pfäffikon (ZH)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Adolf Reinle

Zürich 1987
Zentralstelle der Studentenschaft



Digitized by the Internet Archive
in 2026

In Erinnerung an meinen Vater,
meiner Mutter,
Herrn Professor Dr. Adolf Reinle
und allen Freunden, die mich bei
dieser Arbeit unterstützt haben.

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	1
II. GESTALTUNG UND GEBÄRDENSPRACHE MITTELALTERLICHER GRABBILDER	17
1. Religiöses Umfeld	17
2. Realitätsgehalt	22
3. Gängige Gebärdentypen	27
4. Aktivität und Inaktivität	34
III. DAS MITTELALTERLICHE RITTERGRABBILD ALS SPIEGEL RITTERLICHER LEBENSFORMEN UND IDEALE	38
1. Wortgeschichtliche Begriffserklärung	38
2. Entwicklung und Lebensformen des Rittertums	41
3. Die Entwicklung des Rittertums in verschiedenen Herrschaftsbereichen	46
4. Das Ideal des "miles christianus"	54
IV. GEBÄRDEN MITTELALTERLICHER RITTERGRABBILDER	64
1. Rittergrabfiguren in Rüstung	64
1.1. Arme seitlich des Körpers	70
1.2. Hand auf dem Körper	73
1.3. Gefaltete Hände	80
1.4. Gekreuzte Beine	81
1.5. Hantieren mit dem Schwert	91
1.6. Attribute haltend	112
1.6.1. Waffen präsentierend	112
1.6.2. Kirchenmodell präsentierend	119
1.6.3. Hand auf einem Horn	122
1.6.4. Herz zwischen den Händen	128
1.7. Frau an Hand fassend	140
1.8. Geneigter Kopf	143
1.9. Gesichtsausdruck	149

1.10. Kopf mit Hand aufstützend	152
1.11. Kniende Haltung	159
1.12. Reiterfiguren	163
2. Rittergrabfiguren in höfischem Gewand	166
2.1. Tasselriemen greifend	168
2.2. Mit Falken auf der Hand	173
3. Ritterliche Transi-Figuren	180
3.1. Arme auf der Brust gekreuzt	185
3.2. Verschiedene bei Transi-Figuren vorkommende Gebärden	198
V. RITTERGRABFIGUREN DER FRUEHEN NEUZEIT	203
VI. SCHLUSSBETRACHTUNG	208
Anmerkungen	218
Bibliographie	267

I. EINLEITUNG

Untersuchungsgegenstand der Arbeit mit dem Titel "Gebärdensprache und Bedeutung mittelalterlicher Rittergrabbilder" sind zu Grab- oder Gedenkstätten gehörende, Exponenten des Rittertums darstellende Bilder und Figuren aus dem 13., 14. und vereinzelt auch noch aus dem 15. Jahrhundert. Ziel der Arbeit ist eine geistesgeschichtliche, volkskundliche und religionsgeschichtliche Analyse der mittelalterlichen Rittergrabbilder. Es gilt, die Funktion dieser Sepulkralmomente zu erkennen.

Es war von Anfang an Arbeitsthese, dass die mittelalterlichen Grabfiguren mehrere Funktionen haben und dass diese Funktionen an einer ikonographisch festgelegten Gebärdensprache, also an immer wieder anzutreffenden Gesten, an Details und an den Gesamtkonzeptionen der Momente herauszulesen sind. Zu dieser These gehört die Annahme, dass die Gebärdensprache der mittelalterlichen Grabbilder vorgegeben ist und keine von diesen Grundmustern völlig losgelösten Figuren gestaltet wurden. Ebenso wie in der mittelalterlichen Literatur, namentlich in den höfischen Romanen, bestimmte Topoi, immer wiederkehrende Symbolhandlungen zu finden sind, gibt es auch in der bildenden Kunst feststehende, durch Gebärden angezeigte oder verdeutlichte Aussagen.

Bei den Grabfiguren ist in dieser Hinsicht vor allem auch nach religiös motivierten Komponenten zu suchen - nicht überall, wo eine solche nicht sofort erkennbar ist, muss sie wirklich fehlen. Gerade jene Grabbilder, die ganz auf das Weltliche ausgerichtet scheinen, etwa der Typus des seine Waffen oder derjenige des seinen Falken präsentierenden Ritters, sind interessant hinsichtlich der mittelalterlichen Jenseitsvorstellung. Es stellt sich die Frage, inwieweit das Grabbild eines in ständi-

scher Würde oder ausgeprägt höfischer Lebensform dargestellten Ritters mit einer religiösen Aussage zu vereinen ist, oder inwieweit eine Diskrepanz zwischen der weltlichen und der religiösen Komponente besteht.

Ein weiterer Fragenkomplex betrifft den vor allem von Joseph Gantner, aber auch von H.A. Tummers postulierten Realismus in der gotischen Bilderwelt. (1) Sind die Rittergrabfiguren realistisch zu nennende Abbilder der Verstorbenen, und beziehen sich die Grabbilder auf Ereignisse im Leben der Dargestellten? Im weiteren ist bei einer Interpretation der Rittergrabfiguren zu ergründen, inwieweit sie das damalige ritterliche Leben, insbesondere auch die spezifischen Situationen des Rittertums in den einzelnen Ländern, und inwieweit sie das jeweilige Verhältnis ihrer Zeit zum Tod widerspiegeln.

Zur Erforschung der Funktionen der Grabbilder gehört auch das Abbauen von Missverständnissen, namentlich von später um einzelne Rittergrabfiguren entstandenen Legenden.

Wenn es primär um die Funktionen der Monumente geht, so ist es sekundäre Zielsetzung, durch die Interpretation der Grabbilder das historisch komplexe Gebilde des europäischen mittelalterlichen Rittertums zu erfassen helfen. Arno Borst schrieb 1976:

"In dieser Phase muss die Forschung den einzigen Konsens festhalten, den sie in ihrer mühsamen Geschichte langsam gelernt hat: dass Rittertum eine gesamteuropäische Erscheinung war und von zahlreichen Wissenschaften ergründet werden muss. Die Forderung wird heute akzeptiert, realisiert ist sie nicht. Beispielshalber sei vermerkt, dass zwei wichtige Spielarten, das spanische und das englische Rittertum, nur lückenhaft erforscht sind und dass sich die Kunstgeschichte um die Ikonographie des Ritters kaum gekümmert hat." (2)

In diesem Sinn sei diese Arbeit ein Beitrag.

Die zeitliche Eingrenzung ergab sich mit dem Thema dieser Abhandlung: Wenn die hier untersuchten mittelalterlichen Grabfiguren, wie erwähnt, aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert stammen, so ist dies eine Folge des Vorkommens. Zwar kam das mittelalterliche Grabbild nach jahrhundertlangem Fehlen bereits im 11. Jahrhundert wieder auf (3), doch Rittergrabfiguren, namentlich von in Rüstung dargestellten Verstorbenen, kennt man keine aus der Zeit vor dem frühen 13. Jahrhundert.(4) Bei früher zu datierenden Grabfiguren handelt es sich vornehmlich um hohe weltliche und vor allem auch um geistliche Würdenträger, für die eine Grablegung in einer Kirche in der Regel ohne Komplikation vonstatten ging. (5)

Die örtliche geographische Eingrenzung bei dieser Untersuchung ist von der Internationalität des mittelalterlichen Rittertums und ebenfalls von den noch vorhandenen Beispielen abhängig. Demzufolge fällt das ganze christliche Abendland in Betracht, und proportional der Quantität und Typenvielfalt der erhaltenen Monumente liegt ein Schwergewicht auf England. Frankreich und Deutschland folgen an zweiter Stelle. Mit weniger Beispielen sind der Raum südlich der Alpen, Italien, wo das Rittertum im Rahmen der frühen Stadtkultur weniger grosse Bedeutung hatte und die Typenvielfalt der Grabbilder an sich geringer war, und auch Spanien vertreten.

Die Auswahl unter den erhaltenen Rittergrabfiguren aber unterliegt keiner strengen Systematik. Gewählt wurden Grabbilder, deren Gebärden, Details und Gesamtkonzeptionen im Hinblick auf die Interpretation von Bedeutung und Funktionen besonders interessant erschienen. - Anspruch auf Vollständigkeit und Abdeckung des ganzen ikonographischen Spektrums kann - gerade auch in Anbetracht der Fülle von englischen Monumenten - mit dieser Arbeit nicht erhoben werden.

Die Begriffe "Grabbild" und "Grabfigur" werden synonym verwendet. Stilgeschichte ist nicht Anliegen der Arbeit, in der reliefmässige, vollplastische oder in Ritztechnik auf den Grabplatten eingravierte Figuren als Beispiele dienen. Von Interesse sind stilistische Aspekte, etwa die Frage nach mehr aktiver oder mehr inaktiver Körperhaltung und Gebärde, nur gerade dort, wo sie Bedeutung und Funktionen der Monumente miterklären. Das Kostüm, Ritterrüstung und höfisches Gewand, interessiert im Hinblick auf ikonographische Aussage und Datierung. In der Grösse variieren die Rittergrabbilder von über zwei Meter langen, also überlebensgrossen, bis zu lediglich rund sechzig Zentimeter messenden Darstellungen. Die Materialien sind verschiedene Gesteinsarten wie Sand-, Kalkstein und Marmor, aber auch Holz oder vergoldetes Kupfer.

Es liegt im Sinn der Sache, dass das Hauptgewicht auf Liegefiguren, auch "gisants" und "effigies" genannt, liegt. Daneben ist auch die kniende spätmittelalterliche Rittergrabfigur einbezogen. Man wählte diese im Mittelalter, im Spätmittelalter, jedoch lediglich zusätzlich neben einer primär zur Grabstätte gehörenden Figur, einer Liegefigur; die kniende Figur hat deshalb zwangsläufig anderen Stellenwert. Wiederum anderen Charakter haben auch die italienischen spätmittelalterlichen Reiterfiguren, die oft ebenfalls zweite Darstellung des Verstorbenen sind und in erster Linie als Denkmal errichtet wurden. Die Reiterfiguren haben noch ausgeprägter repräsentativen Charakter als die Stand- und Sitzfiguren, auf die in dieser Arbeit nicht eigens eingegangen wird.

Dieser kurze Ueberblick deutet bereits an, dass es nicht nur eine einzige Funktion des Rittergrabbildes gab. Galt etwa ein Grabmonument eines Heiligen als Wunderstätte und war zugleich der Verehrung dieser heiligen Person zugedacht, so sind auch bei den Rittergrabmonumenten die verschiedenen Funktionen von Fall zu Fall zu untersuchen. Es zeichnen sich einige Hauptfunk-

tionen ab, die auf das Weltliche oder aber auf Jenseitsvorstellungen bezogen sind.

Vom Titel der Arbeit ausgehend, sind zwei Begriffe zu definieren: die Begriffe "Ritter" und "Gebärde". Wie im Kapitel III.1. ausführlicher erläutert wird, ist das Wort "Ritter" für die hier interessierende Zeit ein weit gefasster Begriff, bezieht sich nicht auf eine fest umrissene ständische und soziale Gruppe, sondern auf Nobilität schlechthin (6), nicht allein auf die kriegerische Tätigkeit, sondern insgesamt auf die Lebensformen der Ritter - deshalb ist auch die Bezeichnung "Ritter im höfischen Gewand" im betreffenden Kapitel nicht widersinnig.

Das Wort "Ritter" hat auch stark ideelle Bedeutung. Vom Begriff der Ritter ausgehend, ist es gegeben, dass der Hauptteil des die Gebärden aufschlüsselnden Kapitels IV. den in Rüstung dargestellten Rittern zufällt. Und hinsichtlich der sozialen Breite ist es natürlich, dass es sich grossenteils um bedeutende Adlige handelt, denen es von ihrer wirtschaftlichen Lage her gut möglich war, sich ein Grabmonument errichten zu lassen und in diesem Zusammenhang eventuell auch als Stifter einer Kirche oder Kapelle aufzutreten.

Der mittelalterliche Ausdruck für Gebärde, mittelhochdeutsch mit "gebâr", "gebâre", "gebaere", "gebaerde" oder "site", bei Chrétien mit "contenance" umschrieben, war weiter gefasst als der heutige. Gebärden waren nicht nur Ausdrucksbewegungen von Armen, Händen oder des Gesichts, sondern sie bezogen sich auf das ganze Verhalten eines Menschen und beschrieben ihn in typisierender Weise. (7) In der mittelalterlichen Literatur erscheint ein weit ausgreifender Gebärdenkatalog; neben den Bewegungen einzelner Körperteile gibt es auch Lautgebärden. Werner Habicht bezeichnet die Gebärden im weitesten Sinn als zeremonielle Form und repräsentative Haltung und unterscheidet dementsprechend letztlich nicht zwischen Gebärde und Gestik. (8)



In diesem umfassenden Sinn ist eine Charakterisierung in der aus dem 15. Jahrhundert stammenden deutschen Fassung des Romans "Pontus und Sidonia" zu verstehen. Mit folgenden Worten nämlich wird der junge, einen idealen Ritter verkörpernde Pontus beschrieben und typisiert:

"... und nam zu inn alle dogenden und wart so scho-
ne und so ein weydelicher jungeling, das alle die
werlt von yme sagt, sin geberde und gelaiss hatte
nit wandels. ... Er was follenkommen inn allen
sachen, gerade des libs, wyse an worten und an
wercken. Er konde die schonste geberde erzeigen,
die ye gesehen wart." (9)

Auch in der Antike wurde der Begriff der Gebärde recht weit gefasst. Quintilian lehrte:

"...; quippe non manus solum sed nutus etiam decla-
rant nostram voluntatem et in mutis pro sermone
sunt, et saltatio frequenter sine voce intelligitur
atque afficit, et ex vultu ingressuque perspicitur
habitus animorum; ..." (10)

Allerdings hat die Gebärdensprache in der bildenden Kunst im Vergleich zu derjenigen in der Literatur zwangsläufig anderen, statischeren Charakter und die Eindringlichkeit des Momentanen. Zudem gibt es auch im Bereich der bildenden Kunst Unterschiede. Bei einer Steinfigur ist der Gebärdenkatalog einfacher, detailliert dargestellte Gesten sind weniger gut möglich als etwa bei einer gemalten oder bei einer in Stein geritzten Figur. Die Gebärde der bildlichen Figur, unter anderem der Grabfigur, kann sowohl Gestus als auch eigentliche versinnbildlichte Handlung sein. Die Gebärde der eben das Schwert zückenden oder einstekenden englischen Rittergrabfiguren ist als Handlung zu werten, etwa im Unterschied zur Gebärde des geneigten Kopfes, die nicht Handlung, sondern Haltung ausdrückt.

Vom heutigen, von der Psychologie geprägten Verständnis ausgehend, werden Gebärden oft als instinktive oder emotional begründete Körperbewegungen interpretiert. Der Gebärdenkatalog des Mittelalters ist natürlich in keiner Hinsicht in dieser Weise aufzufassen und auch nicht mit eigenwilliger künstlerischer Formgebung zu erklären. Vielmehr handelt es sich um feststehende Aussagen der Gebärden, die nicht einfach körperfunktional zu verstehen sind, sondern explizit symbolischen Charakter haben. Dabei gibt es grundlegende, auf psychologischen Grundgesetzmäßigkeiten basierende Gebärden, etwa den Orantengestus, allmählich aus religiösem oder weltlichem Brauchtum hervorgegangene Gesten, etwa den Gestus der gefalteten Hände, und kurzfristige, modisch bedingte Gesten, etwa diejenige des Greifens an die Mantelschnur, an den Tasselriemen.

Die zentrale Gebärdenaussage der mittelalterlichen Grabfigur liegt oft in ihrer Arm- und Handgestik. Aber auch Kopfhaltung, Beinstellung und gesamte Körperhaltung bestimmen den grundlegenden Gebärdenkatalog des mittelalterlichen Grabbildes.

Aufgrund der heute noch erhaltenen Beispiele ergibt sich für die Rittergrabfiguren ein Gebärdenkatalog, der sich aus spezifisch ritterlich beziehungsweise höfisch zu nennenden und aus allgemeiner vorkommenden Gebärden zusammensetzt. Die zum Gebet gefalteten Hände etwa sind natürlich keineswegs spezifisch dem Rittertum zuzuordnen. Anders liegt der Fall bei Gebärden, die mit Waffen und Waffenhandhabung oder mit höfischen Gepflogenheiten zusammenhängen, etwa der Habitus des Vorhaltens einer Hand, auf der ein Falke sitzt.

Den primären Quellen, den noch existierenden Rittergrabfiguren, ist hinsichtlich quantitativer Aussagen mit höchster Vorsicht zu begegnen. Wenn ein Typus heute mit sehr wenigen Beispielen vertreten ist, so muss er ursprünglich keineswegs selten gewe-

sen sein. Zudem sind die Figuren in ihrem heutigen Zustand nicht immer voll aussagekräftig. Oft sind Teile der plastischen Werke abgebrochen, manchmal in abgeänderter Form wieder ersetzt worden. Andere Grabbilder haben unter Feuchtigkeit gelitten. Und auch die grösstenteils fehlende Polychromie - und wo sie zu sehen ist, entspricht sie eventuell durch Restaurierung nicht mehr dem Originalzustand - und der oft nicht mehr originale Standort des Monuments in der Kirche schmälern den Wert der Rittergrabbilder als primäre Quellen.

Dieser quantitative und qualitative Wert der Rittergrabbilder ist in den einzelnen Ländern unterschiedlich. Am ergiebigsten ist die diesbezügliche Quellenlage in England. Dies mag mit dem dort in besonderem Mass vorhandenen Sinn für dynastische Denkmäler zu tun haben; unter Heinrich VIII. war vor allem der sakralen Kunst ein schlechtes Schicksal beschieden, wobei natürlich die Grabmalkunst bei Zerstörung sakraler Architektur auch nicht verschont blieb. Eine zweite Zerstörungswelle hatte die englische Grabmalkunst unter Cromwell über sich ergehen zu lassen - viele verstümmelte Grabfiguren zeugen vom damaligen Untatendrang. (11) Weitere Verluste entstanden durch spätere Ereignisse. Auch der Zweite Weltkrieg hat seine Spuren hinterlassen: Die quellenmässig wegen ihrer relativ frühen Entstehungszeit wichtigen Rittergrabfiguren in der Temple Church in London wurden durch die Bombardements beträchtlich geschädigt.

Doch im Vergleich mit der Situation auf dem Kontinent hatten die englischen Rittergrabbilder recht gute Ueberlebenschancen. Weitere Gründe der interessanten Quellenlage in England sind die eigenwillige Sonderform der englischen Gotik an sich (12) und die Entwicklung des englischen Rittertums. Die später als auf dem Kontinent erfolgte Blüte des Rittertums fiel in England zeitlich mit einer fruchtbaren Entwicklungsphase der europäischen figürlichen Grabmalkunst zusammen. Sehr lebendig dargestellte Typen sind unter anderem Resultat dieser historischen

und kunsthistorischen Entwicklungen in England. Besonders in den englischen dörflichen Pfarrkirchen sind viele interessante Rittergrabbilder zu finden. Mit der insgesamt recht guten Ueberlieferung der englischen Grabmonumente sowie mit der Vorliebe für Verwendung von Holz in der englischen Gotik hängt die seltene Existenz von naturgemäss besonders gefährdeten Holzgrabbildern zusammen.

Schlechter steht es mit der mittelalterlichen Sepulkralkunst, namentlich mit den dynastischen Charakter tragenden Grabbildern, in Frankreich. Insbesondere die Revolution hat ihre Spuren und Lücken hinterlassen. Relativ wenig erhaltene Rittergrabfiguren, Unkenntnis über deren ursprüngliche Standorte, Veränderungen durch Restaurierung und eine - wenigstens nach den erhaltenen Monumenten zu urteilen - gegenüber den englischen Beispielen mehr stereotype Formgebung bestimmen die Quellenlage in Frankreich. (13) Weitaus häufiger als in England kommt die schematisierte Figur mit den gefalteten Händen vor. An Details sind die französischen Rittergrabfiguren allerdings oft reich.

Hauptsächlich von der französischen Grabmalkunst geprägte Figuren finden sich in Holland, Belgien, Deutschland und Spanien. In Spanien gibt es allerdings auch eine kleine Gruppe von Rittergrabfiguren mit gekreuzten Beinen, die zweifellos von England her angeregt worden ist. (14) Die etwas später als in Frankreich und England auftretenden Rittergrabfiguren im deutschen Raum weisen bei all ihrer Anlehnung an Frankreich zum Teil eigenständige Ausprägungen auf. Man denke allein an die in ihrer weich gestalteten Körperhaltung typisch oberrheinische Rittergrabfigur, die im heutigen Baden, im Elsass, in der deutschen und französischen Schweiz, um den Bodensee und in Schwaben Verbreitung fand. (15) - In Italien präsentieren sich die nicht sehr zahlreich vorkommenden Rittergrabfiguren grossenteils als tot Daliegende; dieser Typus macht südlich der Alpen

die Regel aus. Eine führende Rolle übernahm die oberitalienische Sepulkralkunst beim seit dem 14. Jahrhundert existenten, bereits in die Neuzeit weisenden Typus des auf seinem Pferd repräsentativ dargestellten Ritters, also beim Reitergrabbild.

Die unabdingbar zu den Grabmonumenten gehörenden Inschriften, die zwar wegen ihrer stereotypen Grundmuster ikonographisch meistens nicht weiterhelfen, aber den Dargestellten durch Nennung seines Namens, seiner sozialen und beruflichen Stellung und seines Todestages identifizieren, fehlen heute häufig oder sind nur noch fragmentarisch vorhanden. Oft weiss man also nicht oder nicht mit Sicherheit, wen ein Grabbild darstellt. Eine Datierung nach der Rüstung oder anderen Merkmalen verhilft auch nicht immer zur richtigen Identifizierung als ein bestimmtes Mitglied einer in Frage kommenden Familie, denn es kann sich bei einem Grabbild auch um eine spätere Repräsentation eines längst Verstorbenen, also um ein Monument mit starkem Denkmalcharakter handeln.

Für andere Grabfiguren wiederum ist zusätzliches Quellenmaterial vorhanden, Quellen über die Person des Verstorbenen, sei es ein Jahrzeitbuch, in dem die Jahrzeitmesse, das Anniversarium, verzeichnet ist, seien es testamentarische Kundgebungen des Verstorbenen oder weitere schriftliche Quellen über seine Person. Solche Quellen können aussagen, ob ein Grabmonument vor oder nach dem Tod der betreffenden Person entstand, also ob der Figurentypus auf die Wahl des Dargestellten selber zurückgeht. Oder die Quellen geben Aufschluss über die Todesursache. Und es lässt sich feststellen, ob Todesursache oder andere Lebensdaten mit der Wahl des Figurentypus, mit der Darstellungsart, zusammenhängen. Antworten auf solche Fragen lassen die Funktionen der mittelalterlichen Grabbilder erkennen. - In Fällen, wo archäologisches Quellenmaterial des Grabinhalts zur Verfügung steht, zeigt sich, ob ein Monument zu einer Körper- oder zu einer Herzbestattung gehört; Teile von Bekleidung und Bewaff-

nung des Bestatteten können in der Datierungsfrage weiterhelfen. Natürlich kann es sich bei den Grabmonumenten auch um Kenotaphe handeln.

Als sekundäre Quellen sind figürliche Darstellungen aus der Fülle der mittelalterlichen Bilderwelt heranzuziehen, von Buchmalereien bis zu monumentaler Bauplastik. Durch Vergleich mit Figuren mit entsprechender Gebärdensprache und entsprechenden Attributen können Rittergrabbilder ikonographisch besser aufgeschlüsselt werden. Denn bei der Betrachtung eines Grabbildes allein steht man in der Regel vor einer aus einer bildlich-ikonographischen Umgebung herausgelösten Figur, deren Gebärde oft schwer zu interpretieren ist. Findet man aber die gleiche Gebärde bei einer anderen bildlichen Darstellung - als Beispiel diene hier etwa die Figur der Maria mit erhobener, mit der Innenfläche nach aussen gekehrten Hand beim Thema der Verkündigung -, so kann eine entsprechende Grabfigur in der Regel ikonographisch problemloser gedeutet werden.

Quellencharakter bei der Aufschlüsselung von Gebärdensprache und der Suche nach der Bedeutung mittelalterlicher Grabfiguren haben auch die Bibel, das Alte und das Neue Testament, und die mittelalterliche Literatur. Besonders geeignet im Zusammenhang mit Rittergrabfiguren ist die ritterlich-höfische Literatur, also die zwischen 1150 und 1250 blühenden Ritterepen wie das Rolandslied und vor allem auch die höfischen Romane "Erec", "Iwein", "Parzival", "Willehalm" sowie der Tristanroman; aber auch der Minnesang und weitere, unter anderem in die Todesdrastik führende Dichtungen gehören zum wichtigen literarischen Quellenmaterial. Literarische Quellen dieser Art sind anders zu behandeln als etwa Urkunden oder Chroniken, denn sie sind oft selber zuerst symbolisch auszudeuten und beziehen sich vor allem auf damalige Lebensformen und Ideale. Sie haben deshalb für die Ausdeutung mittelalterlicher Bildwerke beträchtlichen Wert. Joachim Bumke bezeichnet die Gesellschaftsdarstellungen

der höfischen Dichtung nicht als realitätsbezogen, sondern als Wirklichkeit des Selbstbewusstseins der adligen Gesellschaft, die diese Dichtung getragen hat. (16) In diesem Sinn ist unter anderem das 13. Jahrhundert im deutschsprachigen Bereich recht gut belegt. (17)

Literarische Quellen besonderer Art sind Aufzeichnungen liturgischer Spiele. In der Ritualisierung der Gebärden gibt es zwischen den liturgischen Spielen und der bildenden Kunst Parallelen; es ist eine gegenseitige Beeinflussung festzustellen. (18)

Hinsichtlich des Forschungsstandes im Bereich des mittelalterlichen Rittertums, der mittelalterlichen Gebärdensprache und der mittelalterlichen Grabbilder ist in den letzten Jahren beträchtlich aufgeholt worden. Die mit Johan Huizinga 1921 aufgegriffene geistesgeschichtliche Auseinandersetzung mit dem mittelalterlichen Rittertum fand ihre Fortsetzung durch Historiker wie Sidney Painter oder Dietrich Sandberger; Marc Bloch gab dann mit seiner sozialgeschichtlichen Arbeit anfangs des Zweiten Weltkrieges der Forschung neue Impulse. Grundlegende Uebersichtsarbeit leistete Arno Borst, der 1976 den Sammelband "Das Rittertum im Mittelalter" herausgegeben hat. Diese Uebersicht mit Aufsätzen von gegen zwanzig Autoren zeigt, wie unterschiedlich Begriffsverständnis, Ansätze und Konzeptionen in der Rittertumforschung sind und wie lückenhaft dieses Gebiet erforscht ist. - Nach der von Borst zusammengestellten Uebersicht lassen sich wichtige neue Erkenntnisse über das Rittertum finden. Wertvolle, klärende Arbeit hat auch Joachim Bumke mit seiner 1977 erschienenen sprachhistorischen Abhandlung "Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhundert" geleistet; aufgrund seiner Forschung ist der Begriff "Ritter", wie er in dieser Arbeit verwendet wird, haltbar (vgl. Kapitel III. 1.).

Mittelalterliche Gebärden und Gebärdensprache sind alles andere als ein neues Forschungsgebiet. Viele der entsprechenden Abhandlungen beziehen sich dabei auf die mittelalterliche Literatur und deren Gebärdenschilderungen. Das 1890 erschienene, sich mit der Antike beschäftigende Buch "Gebärden der Griechen und Römer" von Carl Sittl trägt auch heute noch zum Verständnis für die Verwendung von Gebärden in der abendländischen Kultur bei. Als eine der Einzeluntersuchungen zur mittelalterlichen Gebärdensprache sei hier die 1983 publizierte Studie "The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries" von Gerhart B. Ladner erwähnt. Als besonders grosse Hilfe für die vorliegende Arbeit hat sich François Garniers umfassendes, 1982 erschienen Buch "Le langage de l' image au moyen âge" erwiesen; zwar lassen sich Garniers Ergebnisse nicht bedingungslos auf die Gebärdensprache der isolierten, nicht zu Bildkompositionen gehörenden Grabfiguren übertragen, und gewisse Gebärden von Rittergrabbildern sind bei Garnier nicht aufgeführt. Doch weckt die Untersuchung generelles Verständnis für die mittelalterliche Gebärdensprache und zeigt im einzelnen wichtige Zusammenhänge auf.

Im Bereich der Grabbilder selber waren besonders vier Bücher für die vorliegende Arbeit sehr nützlich: "Das mittelalterliche Grabbild" von Kurt Bauch (1976) bietet eine weitreichende Uebersicht. Spezifisch die englischen Grabfiguren des 13. Jahrhunderts behandelt H.A. Tummers' "Early Secular Effigies in England" (1980); viele interessante Fakten und Ueberlegungen sind aus dieser sorgfältigen Uebersicht zu erfahren, wenn auch die Interpretation in mancher Hinsicht modern gedacht ausfällt und der Autor zuweilen wenig auf den ikonographischen Bereich eingeht. Ordnung in die Gattung des Bildnisses und dessen Funktionen bringt Adolf Reinle mit seiner kürzlich erschienenen, zeitlich und geographisch äusserst umfassenden Arbeit "Das stellvertretende Bildnis" (1984); nicht nur der Abschnitt über das Grabbild, sondern etwa auch derjenige über Devotions- und

Stifterbilder bringt Klarheit hinsichtlich der Funktionen der mittelalterlichen Rittergrabfiguren. Kathleen Cohens "Metamorphosis of a Death Symbol" (1973) beschäftigt sich grundlegend mit den im Spätmittelalter auftretenden Transi-Figuren, zu denen auch Rittergrabbilder zählen.

Schliesslich seien an dieser Stelle noch die vielen, in den englischen Pfarrkirchen und Kathedralen aufliegenden und in der vorliegenden Arbeit zur Hauptsache nicht bibliographierten Broschüren erwähnt, die mit beispielhafter Sorgfalt und historischem Bewusstsein verfasst worden sind. Ihnen sind wertvolle Fakten über die einzelnen Rittergrabmonumente und über die Lebensdaten der dargestellten Ritter zu entnehmen.

Das in der Disposition unter IV. aufgeführte Kapitel ist Kernstück der Arbeit: Ein Kapitel über die mittelalterliche Grabfigur allgemein, über ihr religiöses Umfeld und ihre Ausgestaltung, und ein weiteres über die ritterlichen Lebensformen und Ideale sollen die Voraussetzungen für das Verständnis für das Hauptkapitel über Gebärden und Bedeutung der Rittergrabfiguren schaffen; ein Kapitel über Rittergrabbilder der frühen Neuzeit soll zeitlich übergreifende Gebärden und neue Konzeptionen, den Verlauf der Entwicklung über das Spätmittelalter hinaus, aufzeigen. Es war arbeitstechnisches Konzept, die Rittergrabbilder nach Gebärdentypen zu untersuchen. Eine derartige Uebersicht verlangte zusätzlich nach mehr Unterteilung. Gewählt wurden Gruppierungen nach Aufmachung der Figuren, nach den mit der ständischen Bedeutung eng zusammenhängenden Kostümen: Zuerst werden die Figuren mit Rüstung, dann diejenigen mit höfischem Gewand und schliesslich die Transi-Figuren ohne Bekleidung abgehandelt. Der ersten Gruppe gilt die meiste Aufmerksamkeit, stellt doch die Rüstung einen Zusammenhang zur primären beruflichen Tätigkeit der Ritter, namentlich zur beruflichen Herkunft, her. Gebärdentypen, die bei Figuren der einen ebenso wie

der anderen Gruppe zu finden sind, wurden in der ersten integriert. Beispielsweise ist der Typus des ein Kirchenmodell haltenden Ritters innerhalb der Gruppe "Ritter in Rüstung" und nicht - was ebensogut möglich wäre - innerhalb der Gruppe "Ritter in höfischem Gewand" abgehandelt. Etwas anders steht es bei der dritten Gruppe, den ritterlichen Transi-Figuren. Hier wurde primär nach derartigen, unbekleidet dargestellten Rittern gesucht; der - gemäss der Zahl und der Art dieser Figuren bescheiden ausfallende - Gebärdenkatalog ergab sich mit den vorhandenen Beispielen.

Für die Gliederung des Hauptkapitels "Gebärden mittelalterlicher Rittergrabfiguren" boten sich innerhalb der drei Gruppen verschiedene Möglichkeiten an: Man kann Gebärden nach Körperteilen oder nach Ausdrucksinhalten untersuchen. (19) Die erste Möglichkeit erschien sinnvoller, ist es doch gerade eine Zielsetzung, die Inhalte der Gebärden ikonographisch zu erfassen. Innerhalb der Gebärden nach Körperteilen nehmen die Arm- und Handgesten - das Halten von bestimmten Attributen miteinbezogen - quantitativ und auch aussagemässig den wichtigsten Stellenwert ein.

In keinem Fall ist eine Gebärde, handle es sich um Gebärden der Hände und Arme, der Beine, des Kopfes oder um eine Körperhaltung, isoliert von der Gesamtkonzeption der Figur zu betrachten. Oft ist bei einer Figur mehr als eine einzige wichtige Geste festzustellen. Zu einer besonderen Arm- kann etwa eine besondere Beinhaltung treten.

Innerhalb der Untersuchung eines einzelnen Gebärdentypus wurde jeweils ein typisch erscheinendes Bild oder aber verschiedene der Gebärde entsprechende Figuren, möglichst zeitlich und geographisch weit auseinanderliegend, gewählt. Bei der Ausdeutung der Gebärden stammen die vergleichsweise herangezogenen mittelalterlichen Quellen bildlicher und literarischer Art jeweils

nicht zwangsläufig aus dem gleichen geographischen Umfeld wie die entsprechende Grabfigur - bei aller Berücksichtigung regionaler und zeitlicher Besonderheiten ist generell von der erwähnten mittelalterlichen Internationalität sowohl des Rittertums als auch der Gebärdensprache auszugehen.

II. GESTALTUNG UND GEBÄRDENSPRACHE MITTELALTERLICHER GRAB- BILDER

1. RELIGIOESES UMFELD

Bei der Betrachtung des religiösen Umfelds des mittelalterlichen Grabbildes ist auf zwei Aspekte einzugehen: auf das örtliche Umfeld, den Standort des Monuments in der Kirche, und auf das eng damit zusammenhängende geistige Umfeld, die ideelle Einbettung des Grabbildes im Bestattungsbrauch und im Totenkult seiner Zeit.

Seit dem Frühchristentum hat der Standort des Grabes eine wichtige Rolle gespielt. Die Nähe zu einem "heiligen Ort", etwa zu einem Märtyrergab, erachtete man im Hinblick auf das Seelenheil und die Auferstehung, auf das Jüngste Gericht, als sehr wesentlich. (20) Im Zusammenhang mit dem Brauch, in Kirchen zu bestatten, galt natürlich dieser Wertmassstab in besonderem Masse. (21) Neben der Vorstellung vom Jüngsten Gericht gab es im Mittelalter allerdings auch den Glauben an ein sofortiges Gericht für jeden Menschen unmittelbar nach seinem Tod.

Der ursprüngliche Standort in der Kirche ist heute in vielen Fällen nicht mehr oder nicht mit Sicherheit eruierbar. Aufschluss über die Standortwahl, über die Bevorzugung einzelner Kirchen und innerhalb dieser einzelner Kirchenteile, anderer sakraler Gebäude oder klösterlicher Friedhöfe, geben hinsichtlich ihres Standortes unbehelligt gebliebene Grabbilder und auch schriftliche Quellen. Allerdings finden sich mehr Berichte über Grabstätten von Heiligen, Geistlichen und Herrschern als von Rittern.

Die Wahl der Kirche als Bestattungsort war in vielen Fällen mit dynastischer Tradition verbunden - man denke an St-Denis für das französische, an Westminster für das englische Königshaus. Auch bei anderen Adligen ist eine solche Tradition zu verfolgen. In der kleinen englischen Dorfkirche St. Mary von Aldworth (Berkshire) sind heute noch neun Monumente mit Grabbildern aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts von Mitgliedern der Familie de la Beche, aus deren Mitte jeweils der hier amtierende Sheriff stammte, zu sehen. - Bisweilen ist in schriftlichen Quellen die Nähe zu Grabstätten von Vorfahren ausdrücklich erwähnt.

"Obiit Willelmus de Valoniis ... cuius corpus ... apud Melros deductum est, et ibidem honorifice sepultum in capitulo monachorum, iuxta sepulcrum patris sui." (22)

heisst es von diesem 1219 Verstorbenen.

Neben der Erwähnung "iuxta sepulcrum patris sui" ist dieser Quellenausschnitt durch die auf ein Kloster bezogene Standortpräzisierung ("in capitulo monachorum") auch für viele andere Grabstätten von adligen Laien in dieser Zeit repräsentativ. Beispielsweise bestimmte Wilhelm III. von Lancaster, der 1246 starb, im gleichen Kloster wie sein Grossvater begraben zu werden, und zwar neben dessen Grab im Presbyterium. (23) Wie erwähnt, wurde der Standort der Grabstätte besonders gern in der Nähe eines Heiligengrabes gewählt, sei dies nun im Chor oder in einem anderen Teil der Kirche. (24)

Einen besonderen Platz räumten die englisch-normannischen Kathedralen und grossen Abteikirchen wichtigen Grabstätten ein, nämlich zwischen zwei Pfeilern im Schiff und im Umgangschor; unter anderem wurden für Grabtumben an solcher Stelle sogenannte "chantries", mausoleen- und kapellenartige Totengedenkstätten, als Stiftungen erbaut, in denen die Totenmessen für die

hier Bestatteten abgehalten wurden. Andere, auch auf dem Kontinent übliche Lösungen waren die Einbettung der Grabplatte im Boden in der Kirche (25) oder das Nischengrab, bei dem das Weiterleben im Jenseits durch zusätzlichen plastischen Schmuck neben dem Grabbild illustriert sein konnte, namentlich durch eine die zum Himmel aufsteigende Seele symbolisierende kleine Kindergestalt (26) im oberen Teil der Nische, etwa oben an der Archivolte.

Durch diese Beispiele von Grabstättenplatzierungen wird der enge Zusammenhang zwischen örtlichem und geistigem Umfeld der Grabmonumente und, wenn vorhanden, der Grabbilder offensichtlich. Insbesondere das Grabbild spiegelt das Verhältnis zum Tod seiner Zeit wider. Dementsprechend tauchte im 14. Jahrhundert, mit der Erscheinung des die Bevölkerung in weiten Landstrichen Europas krass dezimierenden Schwarzen Todes, neben den Totentänzen in bildlichen und literarischen Darstellungen die Transi-Figur in der Sepulkralkunst auf. Diese Grabfiguren, die den Verstorbenen als Verwesenden repräsentieren, zeugen nicht mehr vom religiös-mystischen Geist der Versöhnung mit dem Tod und des festen Auferstehungsglaubens.

Allerdings ist das Verhältnis zum Tod in der Zeit vom Hoch- bis ins Spätmittelalter nicht einfach mit einer zusehends stärker werdenden Entmystifizierung und Profanierung gleichzusetzen. Durch die katastrophalen Ereignisse im 14. Jahrhundert wurde zwar eine Zäsur im religiösen Selbstverständnis gesetzt, doch es gab schon vorher, namentlich in der Literatur, Todesdrastik und "memento-mori"-Gehalt. (27) Und die Mystik blieb weiterhin bestimmend, erfuhr im Spätmittelalter eine besondere Intensität. Vorherrschend in der Zeit des Uebergangs vom Hoch- zum Spätmittelalter war die bereits von Mechthild von Magdeburg vertretene Auffassung der "mors mystica", die dem Minnetod anzuschliessen ist und Transzendenz in die Literatur brachte. Die daraus resultierende Idee, die zugleich Ideal war, dass der

Mensch seinen Tod in der Nachfolge Christi stirbt, findet sich auch in den Grabbildern dieser Zeit.

Das Verhältnis zum Tod äussert sich in den offensichtlichen Funktionen des Grabmonumentes. In schriftlichen Quellen werden diese Funktionen, von denen bei den Einzelbetrachtungen im Kapitel IV. und in der Schlussbetrachtung eingehend die Rede ist, angesprochen. So heisst es vom 1159 gestorbenen, heiliggesprochenen Zisterzienserabt Walthenus, dass er vor dem Grab des 1145 gestorbenen Abtes Wilhelmus Fürbitte für dessen Seele leistete:

"... egressus est de ecclesia in capitulum ut ante sepulchrum amantissimi sui Wilhelmi abbatis ... preces pro eius anima funderet." (28)

Noch deutlicher wird die Wichtigkeit der Fürbitte für den Verstorbenen durch die Massnahmen, die der englische König Eduard I. nach dem Tode seiner Frau Eleonora und bei der Ueberführung ihres Körpers nach London ergreifen liess:

"In omni loco et villa in quibus corpus pausabat, dominus rex iussit crucem miro tabulatu erigi, ad Crucifixi laudem et eius memoriam, ut a transeuntibus pro eius anima deprecetur: in qua quidem cruce eiusdem reginae effigiem depingi fecit." (29)

- Auch die Funktion der Grabstätte als "memento mori" ist schriftlich bezeugt, so im Bericht über die Grabstätte, die sich der Eremit Godricus vor seinem Tod errichtete:

"Quia enim mortem incertam semper mentis oculis anteponebat, idcirco praedicti tumuli sibi sepulchrum exciderat, et ante limen ecclesiae secus aspectus suos id ipsum constituerat; ..." (30)

Mit der Grabstätte wurde aber auch einfach das Ziel der Verehrung des Verstorbenen durch seine Angehörigen verfolgt. Vom

englischen König Eduard I. ist überliefert, dass er im Jahr 1280 kostbare Halbedelsteine zum Grab seines Vaters Heinrich III. in Westminster brachte:

"Eodem anno, Edwardus, rex Angliae, de lapidibus pretiosis iaspidum, quos secum attulerat de partibus Gallicanis, paternum sepulcrum, apud Westmonasterium, fecit plurimum honorari." (31)

Das ehrenvolle Bestattetwerden war ein wichtiger Faktor im mittelalterlichen Todesbrauchtum. Der unrühmliche und frevelhafte Mordred, der gegen seinen Onkel König Artus kämpfte, kümmerte sich kaum um seine in der Schlacht gefallenen Toten:

"... non multum curans quae sepelitio peremtis suis fieret, ..." (32)

Eine besondere Stellung in ihrer Funktion nehmen Heiligengräber ein, zwecks Verehrung, Busse oder Heilung von einem Leiden aufgesucht; sie sollen hier nicht weiter behandelt werden.

Das Grabbild kann auch Spiegel des jeweiligen Begräbnisbrauchums sein. Dabei ist insbesondere an die Effigies zu denken, eine Art Vorführpuppe, einen den toten Herrscher bei den königlichen Funeralriten vertretenden Scheinleib; bei der Beisetzung des ermordeten englischen Königs Eduard II. im Jahr 1327 fand die hölzerne Effigies erstmals Verwendung. Die Effigies als Abbild des verstorbenen Herrschers und als Erscheinung königlichen Leichenkults in seiner sakral-politischen Funktion (33) illustriert unter anderem die aufkommende Porträtkunst des späten Mittelalters, die auch bei den Grabfiguren zu verfolgen ist.

2. REALITAETSGEHALT

Das mittelalterliche Grabbild repräsentiert den Menschen in seinem weltlichen Stand, als Amtsträger, aber auch als Verstorbenen. Nach Reinle kommt diese Repräsentation als Würdenträger einer steinernen Effigies gleich, vor allem beim "liegenden Standbild", also bei der Liegefigur. (34)

Vom modernen Standpunkt aus wird die Darstellung von Lebensdaten und -ereignissen des Verstorbenen im Grabbild oft überschätzt und überinterpretiert. Für das 12. und 13. Jahrhundert kann in Anbetracht der zumeist idealisierten und schematisierten Grabfiguren kaum von einer Porträtisierung der Dargestellten die Rede sein. Und auch für das 14. Jahrhundert kann von Porträthaftigkeit nur mit Vorbehalt gesprochen werden. (35) Festzustellen sind aber zweifelsohne ein verstärkter Individualismus und Realismus.

Generell wurde im Mittelalter das Persönliche durch heraldische Attribute, Standeszeichen und Gewand dargestellt, im Grabbild der Verstorbenen in dieser Weise als Amtsträger typisiert. Auch hinsichtlich der Grösse der Grabfigur kann nicht von Porträthaftigkeit der Grabfigur gesprochen werden. Viele Figuren messen über zwei Meter und sind somit, vor allem wenn man an die Durchschnittsgrösse des mittelalterlichen Menschen denkt, weit überlebensgross. (36) Andererseits gab es auch sehr kleine Grabfiguren - die Figur des Ritters Gilbert de Clare in St. Mary in der Ortschaft Long Wittenham (Berkshire) (Abb. 8) misst lediglich rund 60 Zentimeter.

Grundsätzlich ist anzunehmen, dass die Grösse einer Grabfigur von der Wichtigkeit des Verstorbenen und den jeweiligen materiellen Verhältnissen abhängig war. Die monumentale Gestaltung ist zudem als eine übliche Erscheinung der gotischen Plastik zu

werten; man denke dabei beispielsweise an die überlebensgrossen, überlängten Portalfiguren an Kathedraalfassaden.

Die Darstellung der Bekleidung der Grabfigur und die Bekleidung des bestatteten Körpers haben in vielen Fällen übereingestimmt. Die Oeffnung des Grabes von König Johann ohne Land in Worcester Ende des 18. Jahrhunderts ergab eine weitgehende Uebereinstimmung mit der Grabfigur im Krönungsornat. (37) Bei Geistlichen war die Bestattung in kirchlichem Ornat, wie es entsprechende Grabbilder zeigen, üblich. (38) Zusätzlich kleidete man einen verstorbenen Geistlichen unter seinem Ornat oft zusätzlich in ein Mönchsgewand (39), in dem sich auch Laien seit dem Wirken der Bettelorden im Spätmittelalter in Verbindung mit dem Buss- und Demutsgedanken bestatten liessen.

Anders stand es mit diesem Brauchtum bei den Rittern. Sie wurden nicht in ihren Rüstungen bestattet. Dies wäre nicht nur ein kostspieliger Punkt, für den hohen Adel aber zu verkräften gewesen, sondern hätte auch nicht den Richtlinien des mittelalterlichen Begräbnisbrauchtums entsprochen. Bezeichnend ist, dass in Lilienfeld, der letzten und grössten Stiftung der Babenberger, in der Gruft des 1230 gestorbenen Herzog Leopold VI. neben dem Skelett ein bemalter Eichenholzstab gefunden wurde, der am ehesten als Pilgerstab zu deuten ist. (40) Das Rittergrabbild mit Rüstung stimmt also generell nicht mit Bekleidung und Aufmachung des Bestatteten überein, ist gleichwohl aber als Repräsentation des Dargestellten zu seinen Lebzeiten und in ideologischem Sinn zu verstehen. Für einen verstorbenen, nicht in seiner Rüstung bestatteten Ritter war es aber adäquates Brauchtum, dass Rüstungsteile und Waffen über seinem Grab angebracht wurden. Das diesbezügliche Beispiel ist das bis heute erhaltene Monument des Schwarzen Prinzen in Canterbury (vgl. Abschnitt IV. 1.6.1.).

Hinsichtlich der Todesursache ist in wenigen Fällen etwas aus den Grabbildern herauszulesen. Beispielsweise repräsentieren die mit dem Schwert hantierenden englischen Ritterfiguren meistens keineswegs auf dem Schlachtfeld, gar im Kampf als Kreuzfahrer Gefallene, wie im Kapitel IV. anhand von Beispielen ausführlich erörtert wird. Als Beispiel sei an dieser Stelle die Figur des 1241 gestorbenen Gilbert Marshal, Earl of Pembroke, in der Temple Church in London (Abb. 1) vorweggenommen. Die Todesursache dieses Ritters, der wegen seiner körperlichen Zartheit eigentlich zum Geistlichen bestimmt war und seinem Ruf als unkriegerischer Mensch durch seine Lebensweise entgegenwirken wollte, ist überliefert: Bei einem Turnier rissen Gilbert, vielleicht infolge eines Sabotageaktes von gegnerischer Seite, die Zügel (41), das Pferd ging durch. Gilbert stürzte vom Pferd, blieb aber im Steigbügel hängen und wurde geschleift:

"Et dum comes equum suum a rapidis cursibus refrænaret, et postea calcaribus praeacutis latera cruentans ad cursum velociorem excitaret, et causa exigente subito lora retraheret, confractae sunt ambae habenae juxta concatenationem ad lupatum. Unde equus vagus factus ipsum suum assessorem in pectore, capite erecto, ictu contrivit violento. Erant autem nunnulli qui veraciter affirmarent, ipsas habenas ab aliquo invido seditiose praecisas, ut sic equo tyrannico raptim transvectus periret, vel distractus, vel ad minus juxta adversariorum arbitrium caperetur. Erat autem pransus, et ab aestu et pulvere ac sudore fere obcaecatus, ponderosa galea caput opprimente. Nec potuit, equus ab ipso vel ab alio retineri. Unde in extasim raptus, coeptus vacillare, et post paululum corruit ab equo semivivus, ipsum una streparum retinente et per agrum aliquo spatio sic trahente. Crepuit igitur, interius confractus et laceratus." (42)

Eine Darstellung in der "chronica majora" von Matthaeus von Paris, die präzise beobachtet anmutet, zeigt den gestürzten Gilbert, wie er mit dem rechten Fuss im Steigbügel hängenbleibt. (43) Gilbert, in der Temple Church als heftig bewegter, das Schwert ziehender Ritter dargestellt, ist also keineswegs auf

einem Schlachtfeld als Kämpfender gestorben, wie es in der Sekundärliteratur für derartige englische Rittergrabfiguren oft angenommen wurde.

Doch ein Detail dieses Grabbildes weist symbolhaft auf realen Zusammenhang, auf Gilberts Todesursache, hin: Bei den Füßen der Figur befindet sich ein Drache, dessen schwungvoll gewundener Schwanz sich mit dem wohl verhängnisvollen Sporenriemchen von Gilberts rechtem Fuss berührt. In das Riemchen um den linken Fuss beißt der Drache (Abb. 1a). Es ist naheliegend, dass der Drache, der im Mittelalter in den meisten Fällen als Allegorie des Teufels, von bösen Mächten, des Unchristlichen, des Todes und des Bösen schlechthin galt, hier die den Tod bewirkende Macht sowie die um die Seele des Sterbenden kämpfende Dämonie bedeutet. Allein die spitzen, scharfen Zähne des Drachens deuten auf das Böse hin. (44)

Es ist zu bedenken, dass dieser Ritter infolge eines Geschehens beim Turnier, das von der Kirche grundsätzlich und auch vom englischen König Heinrich III. abgelehnt wurde, starb. Zwar soll er nicht einen dem Seelenheil abträglichen raschen Tod, die "mors repentina", gestorben sein, sondern wurde ins Haus der Mönche von Hertford gebracht, wo er am 5. Juli 1241 seinen Verletzungen erlag, nicht ohne vorher durch eine Stiftung für die Marienkirche von Hertford noch etwas für sein Seelenheil getan zu haben:

"Unde non sine lamentabili dolore et clamore intuentium, quinto kalendas Julii, in domo monachorum Hertfordiae, eadem die advesperascente, miserabiliter expiravit. Extremum tamen trahens spiritum, viaticoque salutis vix recepto, pro redemptione animae suae, ecclesiae beatae Virginis de Hertfordia legavit." (45)

Seine Eingeweide - die Leber wurde laut "chronica majora" gesprengt durch die Malträtierungen an seinem Körper - wurden in

der Kirche von Hertford vor dem Altar der hl. Maria, der er als Sterbender seinen Geist übergeben hatte, bestattet (46), sein Körper nach London überführt und in der Temple Church neben den Gräbern seines Vaters und des Bruders beigesetzt:

"Facta autem anathomia de corpore suo, inventum est hepar nigrum et confractum, ex collisione ictuum quos sustinuerat. Et sepulta sunt viscera ejus in dicta ecclesia ante altare beatae Mariae, cui spiritum reddidit moriturus. In crastino autem delatum est corpus Londonias, fratre ipsius praevio, cum tota sua familia comitante, juxta patrem suum et fratrem tumulandum." (47)

Das Fazit dieser Ausführungen: Die zentrale Gebärde des Schwertziehens der Grabfigur bezieht sich nicht direkt auf die Todesursache. Es geht hier nicht um die Darstellung des Sterbens auf dem Schlachtfeld. Lediglich durch ein Detail, durch den in das Riemchen beissenden Drachen, wird auf die Todesursache hingewiesen. (48) Der Drache symbolisiert die todbringende, dämonische Macht und steht wohl zugleich im Zusammenhang mit Gilberts Bemühungen um sein Seelenheil, mit seiner Abwehr gegen das Böse. (49)

Abgesehen von dieser Bedeutung, die hier dem Drachen zukommt, ist dieser einfach auch im weitesten Sinn als Tierfigur am Fussende der Grabfigur zu betrachten. Bei einer Ritterfigur handelt es sich bei einer solchen Tierdarstellung in der Regel um einen Löwen, seltener um einen oder zwei Hunde, um einen Bären oder eben um einen Drachen. (50) Auf die ikonographische Mehrschichtigkeit dieser Tiermotive wird ausführlicher im Abschnitt IV. 1.5. eingegangen.

3. GAENGIGE GEBÄRDENTYPEN

Wie eingangs der Arbeit erwähnt, weist das noch vorhandene Quellenmaterial unmissverständlich darauf hin, dass die mittelalterliche Figur an einen feststehenden Gebärdenkatalog gebunden ist. Im Fall des Grabmonuments ist die Hauptfigur in der Regel in ihrer Gestik nicht auf eine figürliche Umgebung bezogen, auch nicht, wenn sie von Fürbitterfiguren von ihrer Grösse umstanden ist. (51) Erst aus dem Spätmittelalter gibt es einzelne Beispiele, bei denen ein direkter Bezug zur räumlichen Umgebung festzustellen ist, so durch auf einen Kruzifix oder auf eine Muttergottes bezogene Blickrichtung.

Die Gebärden der mittelalterlichen Grabfigur sind also für sich allein, ohne sichtbaren Bezugspunkt - auch der Betrachter kann nicht als solcher eingestuft werden - zu untersuchen. Die einzelne Gebärde ist gegebenenfalls in romanische, frühmittelalterliche, frühchristliche und antike Zeit zurückzuverfolgen und so im Hinblick auf frühere Darstellungen auszudeuten, natürlich unter Zuhilfenahme schriftlicher Quellen.

Die überlieferten mittelalterlichen Grabfiguren weisen im wesentlichen einige wenige Dutzend Gebärden auf, die immer wieder anzutreffen sind. Auch die in den Händen gehaltenen Attribute wie ein Kirchenmodell oder ein Schwert gehören zur Aussage einer Gebärde. Die Wahl der Gebärde war nicht nur von der Figur selber, beispielsweise vom Stand des Verstorbenen, abhängig, sondern auch vom zeitlichen und geographischen Raum. So erschien der Typus der sitzenden Grabfigur im 14. Jahrhundert in Italien. (52)

Im folgenden sollen einige Gebärdentypen, namentlich Arm- und Handhaltung betreffend, vorgestellt werden, die aus heutiger Sicht, vom heute vorhandenen Quellenmaterial her, für die mittelalterliche Grabfigur, insbesondere für die quantitativ am

besten vertretene Liegefigur, repräsentativ erscheinen. Anspruch auf einen vollständigen Gebärdenkatalog für die mittelalterliche Grabfigur kann hier keinesfalls erhoben werden. Der Sinn der Ausführungen liegt darin, den Weg für das Verständnis für die Rittergrabfiguren zu ebnen, deren spezifisch ritterliche und höfische oder unspezifische (auch bei anderen Grabfiguren vorkommende) Gebärden im Hauptkapitel IV. behandelt werden.

Eine wesentliche Gebärde, namentlich der französischen Grabbilder und unter anderem auch der Rittergrabbilder, sind die zum Gebet gefalteten Hände, die mit den Innenflächen aneinandergelagt sind. (53) Die Aussage dieser Gebärde gibt keine grossen Rätsel auf: Durch sie werden die Frömmigkeit des Verstorbenen und seine Bestrebungen hinsichtlich göttlicher Gnade und des Seelenheils belegt. Interessant und auch gut nachvollziehbar bei dieser Gebärde sind aber ihre Wurzeln, ihre Entwicklung.

Die ältere Gebetshaltung als diejenige der gefalteten Hände ist der Orantengestus. Er definiert sich durch Aus- oder Emporstrecken von Armen und Händen des - in der Regel stehend - Betenden, wie es noch heute in Teilen der Messe vom Priester praktiziert wird. Diese ausdrückliche Gebetshaltung ist im Alten Testament belegt, so bei der Schilderung des Kampfes der Israeliten gegen die Amalekiter, während dessen Dauer Moses, auf einem Hügel stehend, die Arme erhob. (54)

Auch in der heidnischen Antike war der Orantengestus üblich beim Gebet. Dabei konnten die erhobenen Hände Jubel, so bei den Ägyptern, oder auch Ergebung, so bei den Griechen, ausdrücken. (55) Bei den Griechen handelte es sich, kombiniert mit der Blickrichtung gegen ein Götterbild, dabei oft mehr um ein Vorstrecken als um ein Erheben der Hände. (56) Quintilian schreibt, dass die Hände beim Gebet emporgestreckt werden. (57) Im frühen Christentum wurde dieser Gestus weitergepflegt, wie etwa Katakombenmalereien belegen. Dabei wählte man vor allem

die Orantenhaltung mit seitlich ausgebreiteten Armen, die dem Bild des Kreuzes entspricht. (58) Interpretationen für den Orantengestus gibt es verschiedene: Es gibt die Thesen, dass der "orans" einen Seligen im Jenseits darstellt oder dass er das Gebet für den Verstorbenen personifiziert. Nach Styger drückt die Gebärde Freude, Jubel und Erhebung aus. (59)

Ein Beispiel aus der mittelalterlichen Grabmalkunst ist der Grabstein der heiligen Reinhild in Riesenbeck (Westfalen). Die Frauenfigur im Flachrelief auf dieser ins späte 12. Jahrhundert zu datierenden Platte hat beide Hände mit abgekehrten Innenflächen betend erhoben, die linke höher als die rechte. Auch ihr Gesicht ist nach oben gerichtet zum Engel, der eben ihre Seele in Gestalt eines kleinen Kindes in Empfang nimmt. Bei diesem Grabbild, dessen ikonographischer Inhalt die "elevatio animae" ist, sind also sogar Bezugspunkt, der Engel, und Blickrichtung dargestellt. (60)

Wenn der Orantengestus im 12. Jahrhundert noch vorkam, so ist er bereits als archaisierend einzustufen. Denn zögernd vollzog sich der Uebergang zum neuen, vereinzelt bereits seit dem 9. Jahrhundert sporadisch auftretende Gebetsgestus der gefalteten Hände. (61) Vor dem 13. Jahrhundert war die Gebetshaltung der gefalteten, mit ihren Innenseiten aneinandergelegten Hände noch eher selten. Während des 13. Jahrhunderts rückten die Hände beim Gebet immer näher zusammen, die Arme wurde dabei mehr erhoben als ausgestreckt.

Dem jüngeren Gebetsgestus der gefalteten Hände liegen zwei Haltungen zugrunde: die devotionale, nämlich das Hochhalten der Hostie, und die feudale. (62) Bei der "commendatio", einem Teil der feudalen Huldigung, legte der Vasall seine gefalteten Hände in diejenigen seines Feudalherrn. (63) Das Römische Pontifikale im 13. Jahrhundert, das im Zusammenhang mit den liturgischen Reformen unter Papst Innozenz III. zu verstehen ist, legte

fest, dass der Bischof oder auch der Priester seine eben gesalbten Hände gefaltet hielt. Nach demselben Pontifikale hatte der Büssende seine Hände in diejenigen des Priester zu legen - hier zeigt sich die Anlehnung an das feudale Brauchtum besonders deutlich - als Versinnbildlichung des Wortlautes "In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum" (Psalm 31 (30):6 und Lukas 23:46), der dabei dreimal zu sprechen war. (64)

Mit der neuen Gebetshaltung, die vor allem auch von den Franziskanern propagiert wurde (65), nahm man eine mehr verinnerlichte und demutsvollere Haltung ein als mit dem mehr nach außen gerichteten, aber ebenfalls spirituell intensiven, althergebrachten Orantengestus.

Eine weitere wichtige Gebärde mittelalterlicher Grabfiguren ist die Platzierung der flachen Hand auf der Brust bei angewinkeltem Arm. Die andere Hand kann ein Attribut halten, etwa den Schwertgriff, wie das bei der Figur des 1333 gestorbenen Kuno von Falkenstein in Lich (Oberhessen) der Fall ist. Die Figur seiner Frau Anna von Nassau (1329 gestorben) auf der gleichen Platte legt die rechte Hand auf die Brust. Bei Kuno ist es, wohl aus Kompositionsgründen der Grabplatte, die linke, die etwas weiter unten auf dem Leib plaziert ist. - Weitere Beispiele dieser Gebärde sind die entsprechenden Ritterfiguren in der Temple Church in London (vgl. Abb. 2) aus dem 13. Jahrhundert. Sie werden im Abschnitt IV. 1.2. behandelt.

Die Gebärde der auf die Brust gelegten Hand ist noch heute gut zu verstehen - man denke an die betuernde Gestik des "Hand-auf-Herz-Legens". In der mittelalterlichen Ikonographie ist sie bei Figuren, die göttliche Anweisung oder Befehl einer höherstehenden Person empfangen, zu finden. Garniers Aufschlüsselung, nach der diese Gebärde Aufrichtigkeit, Verinnerlichung und Annahme, beispielsweise Annahme des göttlichen Willens, bedeutet (66), ist hinreichend.

Eine sehr ähnliche Gebärde ist das Auflegen der Hand auf den Leib, auf den Magen oder auf die Lenden. Auch sie wird unter IV. 1.2. behandelt. Ebenfalls an diese Stelle des Gebärdenkatalogs gehören die auf der Brust gekreuzten Arme, also das Auflegen beider Hände auf die Brust. Dieser Gestus ist unter anderem bei einer der Ritterfiguren in der Temple Church zu finden, und zwar bei gleichzeitigem Kreuzen der Beine in besonderer Geschlossenheit und Intensität. Garnier deutet die Gebärde der auf der Brust gekreuzten Arme als Annahme, Andacht und innere Sammlung. (67) Bauch erwähnt sie summarischer als Gestus eines tot Dargestellten, Tummers als älteren Gebetsgestus. (68) Auch auf diese Gebärde wird in der Arbeit näher eingegangen, und zwar im Zusammenhang mit der Transi-Figur von François I. in La Sarraz (Kanton Waadt) (Abb. 25 und 25a) im Abschnitt IV. 3.1.

Eine weitere wichtige Handgebärde der christlichen Ikonographie im allgemeinen und der mittelalterlichen Grabbilder im besonderen ist die auf Brusthöhe mit abgekehrter Innenfläche gehaltene, offene Hand. Deutet man diese Gebärde heute am ehesten als Abwehr, was sie unter anderem auch in der Antike bedeuten konnte (69), so sagte sie im Mittelalter anderes aus. Sie konnte die Begrüssung gegenüber einer höhergestellten, zu ehrenden Person bedeuten. (70) Auch heute noch ist dieser Aussagewert der Gebärde der vorgehaltenen Hand gut nachvollziehbar. Generell wurde diese Gebärde im Mittelalter im Sinn einer Annahme, Zustimmung und Verfügbarkeit verwendet, entweder in der Beziehung einer niedriger- gegenüber einer höhergestellten Person - als Beispiel sei der oft dargestellte Annahmegestus der Jungfrau Maria bei der Verkündigung gegenüber dem von Gott gesandten Engel erwähnt - oder zwischen zwei gleichrangigen Personen oder aber als Gestus einer höher- zu einer niedrigergestellten Person. (71) Im Falle einer Grabfigur ist das erste Beziehungssystem in der Regel zutreffend (72), zumal wenn man die Verwandtschaft dieser Gebärde mit dem Orantengestus bedenkt. Der Verstorbene ist mit diesem Annahmegestus, gleichsam betend, in

seiner Beziehung zur Götlichkeit dargestellt. Besonders deutlich wird dieses Beziehungssystem bei der Grabplatte der 1151 verstorbenen Stifterin Berta der ehemaligen Klosterkirche zu Biburg bei Regensburg (Niederbayern): Die Figur erhebt betend die rechte Hand in besagtem Gestus; in der vom Betrachter aus rechten oberen Grabplattenecke zeigt sich die segnende rechte Hand Gottvaters, zu der die heilige Berta natürlich im Inferioritätsverhältnis steht.

Damit ist ein nächstes Stichwort gefallen: der Segensgestus. Er wird durch ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger bei sonst geschlossener rechter Hand angezeigt. (73) Bei den Grabbildern beschränkt sich dieser Gestus gegebenenweise auf Repräsentationen von Geistlichen. Interessant ist dabei die Funktion einer derartigen Grabfigur: Sie zeigt den Verstorbenen in seiner geistlichen Würde und schafft zudem eine Beziehung zum Betrachter. (74)

Die erhobene Hand kann weitere Bedeutungen haben. Die wohl Widukind darstellende Grabplatte in der Stiftskirche zu Enger (Westfalen) aus dem frühen 13. Jahrhundert (75) zeigt den anfangs des 9. Jahrhunderts gestorbenen Sachsenherzog mit erhobener rechter Hand. Die Gebärde ist hier sinnvollerweise als Herrscher- und nicht als Gebetsgebärde zu deuten. Der dabei abwärts gebogene Mittelfinger verdeutlicht vermutlich den Zusammenhang zwischen Leben und Tod und ist durch seine auffallende Stellung gut mit der Position des Herrschenden vereinbar. (76)

Auch der aufgerichtete Zeigefinger bei ansonsten geschlossener Hand war bei Herrscherdarstellungen im Zeichen der Autorität üblich. (77) Ein Beispiel dafür gibt eine Grabplatte in Ritztechnik mit einer Königsfigur in der Kathedrale von León in Spanien mit steil aufgerichtetem Zeigefinger der rechten Hand; mit der linken Hand hält die Königsfigur das Szepter. - Die

Grabplatte des 1080 gefallenen deutschen Gegenkönigs Rudolf von Schwaben im Merseburger Dom zeigt ebenfalls den erhobenen Zeigefinger, und zwar an der rechten Hand, die hier das Szepter hält. (78) Der herrscherlich erhobene Finger deutet bei dieser Figur wohl zugleich in Richtung des Kreuzes der von der anderen Hand gehaltenen Weltkugel, des Reichsapfels, den Verstorbenen gleichsam als "defensor ecclesiae" charakterisierend. Wahrscheinlich ist die Herrschergebärde hier im Zusammenhang mit dem Investiturstreit zu interpretieren: Die deutschen Fürsten wählten Rudolf zum Gegenkönig zu Heinrich IV., der im gleichen Jahr als Büsser vor dem Papst in Canossa erschienen war. Rudolf von Schwaben verzichtete auf das übliche dynastische Erbrecht und bewilligte freie Bischofswahl mit königlicher Investitur erst nach der Weihe. Der herrscherliche, wohl auf das Kreuz ausgerichtete Zeigegestus versinnbildlicht vermutlich Rudolfs konziliantes Verhalten zu Papst und Kirche. Die Darstellung des Reichsapfels kommt einer gewissen nachträglichen Machtdemonstration gleich, da Rudolf als Gegenkönig die Reichsinsignien nie besass.

In den Gebärdenkatalog der Grabbilder gehören auch die verhüllten Hände. Durch eine derartige Darstellung wird Demut ausgedrückt. Die Doppelgrabplatte mit den eingeritzten Figuren der Mönche Heinrich Jubilus und Nicolaus von Propstorf in der Minoritenkirche in Wien aus dem 14. Jahrhundert zeigt die beiden Verstorbenen mit gekreuzten Unterarmen auf dem Leib, Arme und Hände sind in den weiten Kutenärmeln verborgen. (79)

Seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurden auch Monumente geschaffen, die den Verstorbenen ganz in das Leichentuch gehüllt präsentieren, so dass weder die Hände noch das ganze Gesicht zu sehen sind. (80) Ein Beispiel dafür ist der Grabstein des 1424 verstorbenen Jacques Germain, eines Bürgers von Cluny, in der Karmeliterkirche von Dijon. Solche Figuren gehö-

ren in die Gruppe der damals eine neue religiöse Auffassung vertretenden Transi-Figuren (vgl. Kapitel IV. 3.).

Eine letzte Gebärde der Arme und Hände in dieser grob skizzierten, lückenhaften Uebersicht soll mit dem Typus der auf dem Leib gekreuzten Unterarme, Handgelenke oder Hände, bereits durch die Figuren von Heinrich Jubilus und Nicolaus von Propstorf erwähnt, kurz erläutert werden. Die Gebärde deutet auf den Zustand im Tod der Dargestellten hin. Die Augen sind dabei geschlossen wiedergegeben. Diese Art von Grabfigur war vor allem im südlichen Europa, namentlich in Italien, ein gängiger Typus. Die inaktive Gebärde ist mit der Gebärde der auf der Brust gekreuzten Arme verwandt und hat analogen Bedeutungsinhalt, nämlich denjenigen von Andacht, innerer Sammlung und Annahme des göttlichen Willens.

4. AKTIVITAET UND INAKTIVITAET

An dieser Stelle taucht die Frage auf, ob oder inwieweit sich die aktive oder die inaktive Haltung einer Grabfigur auf ihre ikonographische Aussage auswirkt. Grundsätzlich werden bei gleichem Gebärdentypus verschiedene Grade von Bewegtheit festgestellt. Dies kann mit dem Material zusammenhängen - Bronze oder Holz gewähren grössere Freiheit in der dreidimensionalen Gestaltung als Stein. Der Grund einer inaktiveren oder aktiveren Gestaltung kann aber einfach auch in einem unterschiedlichen Grad von Schematisierung und Stilisierung eines Gebärdentypus liegen. Auf die Aussage, den ikonographischen Gehalt, hat das letztlich wenig Einfluss. Ein Beispiel dafür ist der unter IV. 1.5. behandelte, auf England beschränkte Typus der mit dem Schwert hantierenden und in der Regel mit gekreuzten Beinen daliegenden Ritterfigur: Spektakuläre, aktive, heftig bewegte und in der Sekundärliteratur häufiger einbezogene und oft über-

interpretierte Figuren mit angewinkelt-gekreuzten Beinen haben gleichen Aussagewert wie entsprechende ruhiger, mit ausgestreckt-gekreuzten Beinen dargestellte Beispiele.

Dass der Unterschied zwischen mehr aktiv oder mehr inaktiv gestalteten Figuren mit den gleichen ikonographischen Grundlagen geringfügig ist oder ganz dahinfällt, kann mittels einer mittelalterlichen Allegorie, der Legende der drei Lebenden und der drei Toten, gut illustriert werden. Die Legende schildert literarisch und bildlich eine direkte Konfrontation des Menschen mit dem Tod. Drei junge Edelleute, es können auch drei Könige oder drei andere Personen sein, ziehen zur Jagd oder zum ritterlichen Spiel und begegnen dabei drei Toten. Die drei in Verwesungszustand dargestellten Toten, die Väter der Lebenden, erzählen von ihrem elenden Dasein im Jenseits und ermahnen die Lebenden zu einem gottgefälligen Leben. Die Legende, deren Kernsatz "Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis" schon im Altertum bekannt war, tauchte bereits im 10. Jahrhundert im Abendland auf. (81)

Interessant in unserem Zusammenhang ist der Umstand, dass in der südlich der Alpen vertretenen Legendenversion die drei Lebenden auf drei Särge treffen, in denen ihre Väter in verschiedenen Verwesungsstadien liegen. Dabei wurde bald auf das Sprechen von seiten der Toten verzichtet. Stattdessen legte man die Worte in den Mund eines sich neben den Gräbern oder Särgen der drei Toten befindenden Eremiten. (82) Die Aussage der Legende bleibt dieselbe wie bei der nördlich der Alpen vertretenen Version; Aktivität oder Inaktivität der drei Toten haben darauf keinen Einfluss.

Bei der Betrachtung der Aktivität der Grabbilder muss auch auf die Körperhaltungen des Liegens und des Stehens eingegangen werden. Dabei wird ein Grundphänomen der Gotik tangiert, nämlich der Umstand, dass in der gotischen Bilderwelt weder

Schwerkraft noch Perspektive berücksichtigt wurden. (83) Die Grabfiguren stehen oft auf konsolenartigen Tierfiguren oder etwa auf einer architektonischen Basis, wobei ihre Füße, zuweilen gar in hängender Haltung, keinen festen Stand anzeigen; gleichzeitig liegt der Kopf wie bei einer reinen Liegefigur oft auf ein Kissen gebettet. Der Zustand des Liegens und der des Stehens sind also in den Figuren vereint - eine für die Gotik typische Erscheinung. Nach Reinle handelt es sich um das sogenannte "liegende Standbild", dessen Wurzeln in die frühchristliche Grabplattenkunst von Nordafrika und in die Darstellungsart römischer Grabsteine zurückreichen und das den Verstorbenen als Würdenträger, ähnlich wie ein Rechtsdenkmal, präsentiert. (84)

Zu unterscheiden von den "liegenden Standbildern" sind die wirklichen Standbilder, vertikal beim Grabmonument angebrachte, repräsentative Darstellungen der Verstorbenen. In der Regel handelt es sich dabei, wie auch bei der Sitz- und Reiterfigur sowie der knienden Figur, um eine zweite bildliche Vergegenwärtigung des Verstorbenen, der primär durch eine Liegefigur dargestellt wurde.

Es gibt auch mittelalterliche Grabfiguren, welche die Haltung eines wirklichen Liegens zeigen: die englischen Ritterfiguren mit gekreuzten Beinen, und zwar vornehmlich diejenigen von aktiver, bewegter Gestaltung. (85) Zudem gab es in England auch den Typus der auf einen Arm gestützten, seitlich liegenden Rittergrabfigur, wie die erhaltenen Beispiele in Aldworth (Berkshire) (Abb. 21) und Chew Magna (Somerset) belegen.

Neben den "liegenden Standbildern" und den wirklichen Standbildern sind mittelalterliche Grabbildtypen mit anderen Körperhaltungen zu erwähnen. So ist der Erzbischof Antonio degli Orsi (1320 gestorben) bei seinem Grabmal im Dom von Florenz auf dem Sarkophag als in sich zusammengesunkene Sitzfigur im Zustand

des Sterbens dargestellt. Das gleiche Grabmal vergegenwärtigt den Bischof noch zweimal, einmal vor Christus und einmal vor der Muttergottes kniend. (86) Das Knien ohne eine derartige direkte Bezugsperson, ohne ein räumlich sich unmittelbar daneben befindendes Andachtsbild, ist für die Zeit des ausgehenden Mittelalters ganz vereinzelt zu finden, nämlich in Tewkesbury (Gloucestershire) und in Basel (Abb. 22). Räumliche Distanz zum Bezugspunkt charakterisiert diese bereits in die Neuzeit weisende Konzeption (vgl. IV. 1.11.).

Auch das aktiv-repräsentative Reitergrabmal, bei dem der Verstorbene zu Pferd über dem Sarkophag sitzt, kommt in der mittelalterlichen Grabmalkunst, vornehmlich in Italien, vor (vgl. IV. 1.12.). Schliesslich sei an dieser Stelle noch der ebenfalls Aktivität ausdrückende Typus der Grabfigur in schreitender Haltung und in Profilansicht erwähnt. Die Grabplatte mit Ritzzeichnung einer Figur eines bürgerlichen Laien in St-Rémy in Amiens aus der Mitte des 13. Jahrhunderts ist ein solches Beispiel; vielleicht handelt es sich bei dieser mit zum Gebet gefalteten Händen schreitend dargestellten Figur um einen Magister. (87)

III. DAS MITTELALTERLICHE RITTERGRABBILD ALS SPIEGEL RITTERLICHER LEBENSFORMEN UND IDEALE

In diesem Kapitel kann es nicht darum gehen, die Entwicklung des mittelalterlichen Rittertums, die seit dem Zweiten Weltkrieg und gerade auch wieder seit einigen Jahren intensiver erforscht wird, aufzuzeigen. Vielmehr soll das in den Grabfiguren wiederzufindende religiöse Selbstverständnis untersucht werden. Ebenfalls von Interesse ist das weltlich-ständische Selbstbewusstsein der Ritter, das in einzelnen Herrschaftsbereichen verschiedenen Charakter hatte und das sich auf die Gestaltung der Grabfiguren auswirkte. Ein wichtiger Fragenkomplex ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen den Idealen und der Lebensführung der Ritter; diese Diskrepanz wurde, zumindest vordergründig, in der Zeit der Kreuzzüge gemildert. Für die Zeit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und des 14. Jahrhunderts aber, aus der die meisten erhaltenen Rittergrabfiguren stammen, ist sie wieder in stärkerem Masse zu erkennen.

1. WORTGESCHICHTLICHE BEGRIFFSERKLÄRUNG

Vor der Untersuchung der erwähnten Problemkreise soll zuerst auf das Wort "Ritter" ("rîter", "chevalier", "knight", "cavalliere", "caballero") beziehungsweise auf den Begriff "miles" eingegangen werden. An diesem sehr umstrittenen Begriff hängen die Thesen und der Titel dieser Arbeit. Deshalb muss mit Hilfe einiger Forschungsarbeiten, namentlich derjenigen von Joachim Bumke, im Rahmen dieses primär sprachgeschichtlichen Problemkreises eine Definition für den Begriff "Ritter" gefunden werden.

Der Begriff des Rittertums kann beruflich-militärische, gesellschaftlich-ständische, religiöse oder ideologische Bedeutung haben, er kann sich auf eine Institution, eine soziale Gruppe oder ein Ideal beziehen. (88) Er kann mit der Gemeinschaft von Berufskriegern mit besonderen Verpflichtungen, Privilegien und Lebensformen, aber ohne ständische Struktur gleichgesetzt werden. (89) In diese Bedeutung militärischer Art führt das Wort "miles" ein, das im 11. Jahrhundert für einen Berufskrieger, einen durch sein Lehensverhältnis zum Kriegsdienst verpflichteten Vasallen verwendet wurde. (90) Dabei bezeichnet das Wort nicht einen ständischen Rang. Mit einem "miles" konnte ein Freier oder ein Unfreier, ein Belehnter oder ein Unbelehnter gemeint sein; namentlich für die Zeit bis 1250 wurde das Wort ohne irgendeine ständische Fixierung gebraucht. (91)

Mit einem "miles" konnte auch ein "miles christianus" oder ein "miles Christi" gemeint sein, also ein Kämpfer für die Sache Gottes, und zwar in geistigem Sinne (92) und seit der Zeit der Kreuzzüge zusätzlich in realitätsbezogen kriegerischem Sinne, da die Kirche den Kriegerberuf nun zwangsläufig anerkannte. Auf diesen Komplex des "Gottesstreiters" wird im letzten, die ritterlichen Idealvorstellungen behandelnden Abschnitt dieses Kapitels eingegangen.

Das deutsche Wort "rîter" tritt in Handschriften des 12. Jahrhunderts auf, und zwar bereits relativ häufig. (93) Das in späteren Zeiten durch romantische Vorstellungen verfärbte Wort hat neben dem militärischen, sich in der Regel auf die schwere Panzerung und das Reitertum des Kriegers beziehenden Inhalt auch ideologische Bedeutung. In der höfischen Literatur seit 1200 ist diese ideologische Bedeutung immer wieder zu finden. Vorstellungen über ritterlichen Kampfesmut und Waghalsigkeit sowie Schönheit, wie sie Wolfram von Eschenbach bei seiner Schilderung des jungen Parzival gibt, können vom modernen Standpunkt aus leicht falsch verstanden werden:

"sîn jugent het ellen unde craft.
der junge süeze âne bart,
den twanc diu Gahmuretes art
und an geborniu manheit," (94)

Diese Ritters-tugendbegriffe sind als hofisches Modell, als eine Art Erziehungsprogramm zu werten. Keineswegs erfassen sie aber das ganze Wesen des Rittertums - ebenso wie ein Adliger ("nobilis") konnte bis Mitte des 13. Jahrhunderts mit einem Ritter auch ein Kriegerknecht gemeint sein. (95) Was der Begriff des Ritters in dieser Zeit nicht beinhaltet, ist, wie erwähnt, eine ständisch-soziale Fixierung. (96)

Aehnliche Vielschichtigkeit gilt für die analogen Begriffe "chevalier", "knight" oder "cavalliere"; in Spanien tauchte der Ritterbegriff im 10. Jahrhundert mit dem kastilischen Wort "caballero" auf. (97) Wenn das Wort "chevalier" von Anfang an adlige Wertvorstellungen miteinschloss (98), und auch mit dem Wort "knight" eine wertmässige Steigerung zum Adelspradikat zu verbinden ist (99), so zeigt dies eine gesamteuropäische Tendenz für die Zeit des ausgehenden 12. und des 13. Jahrhunderts: Der anfänglich aufs Militärische, auf die lehensrechtliche Gefolgschaft bezogene Ritterbegriff wurde auch immer mehr vom Adel angenommen und in eine Art Tugendbegriff umgewandelt. Natürlich kann das nicht bedeuten, dass das Rittertum von dieser Zeit an als soziale, vom Königssohn bis zum unfreien Gefolgsmann umfassende Gruppe in rechtsverbindlicher Art zu verstehen ist. Die Stände blieben rechtlich weiterhin getrennt. Doch auch der hohe Adel nahm das Prinzip der Dienstgebundenheit im Sinne einer Tugendvorstellung auf.

Der Dienstgedanke fand in der adligen Minnekonzeption durch den Dienst an der Frau und in religiöser, gerade für die Deutung der Grabfiguren besonders relevanter Hinsicht durch den Dienst an der Kirche und der Göttlichkeit ihren Ausdruck.

Durch die Adaption durch den Adel bedeutete das Attribut "ritterlich" von nun an auch schön, edel und kampfesmutig, etwa im Sinn der zitierten Parzival-Stelle. In Sachen des Brauchtums prägte die Annahme des Ritterbegriffs durch den Adel die wichtigen, zum Teil ausgiebig begangenen Feierlichkeiten der Schwertleiten, wie im nächsten Abschnitt dargelegt wird.

Im Zusammenhang mit dieser Entwicklung wurde der adlige Rittername nach Bumke

"zum Zentralbegriff einer ganzen Kultur, zum Schlüsselwort einer neuen Ethik und Aesthetik, zum Programm eines neuen Menschenbildes." (101)

In Anbetracht dieser Wandlung und der Vielschichtigkeit des Ritterbegriffs an sich hat das Wort "Ritter" in dieser Arbeit, in der vornehmlich Grabbilder bedeutender adliger Laien, von Ritteradligen, behandelt werden, seinen Sinn und seine Berechtigung, ob es sich nun um Figuren in Rüstung oder im höfischen Gewand handelt.

2. ENTWICKLUNG UND LEBENFORMEN DES RITTERTUMS

Wenn Johanna Maria van Winter vom Rittertum als "soziale Klasse" spricht, so ist dieser Begriff in Anbetracht der mittelalterlichen Gesellschaftsstrukturen problematisch. Tragfähiger ist van Winters Aussage, dass es sich beim mittelalterlichen Rittertum nicht um einen Stand handelte, sondern dass seit der Hochblüte des Rittertums im 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts der Begriff "Ritter" vielmehr für Exponenten verschiedener Stände, namentlich für Angehörige des hohen und niederen Adels, galt. Sablonier hält fest, dass die Ritterschaft spätestens seit Mitte des 13. Jahrhunderts, im Regelfall

dem Adel zugehörig, sich zwar ständisch generell abgrenzte, in ökonomischer, sozialer und politischer Hinsicht aber keineswegs einheitlich war. (102)

Ständisch bedingte rechtliche Unterschiede blieben zwischen den einzelnen Exponenten des Rittertums bestehen; das mittelalterliche Sozialgefüge, das ständische Prinzip, wurde vom Kriterium der Abstammung und von den an den - erblich gewordenen - Lehen hängenden Rechten, und nicht von der beruflichen Tätigkeit bestimmt. Sozialgeschichtlich sind also die durch Schwertleite, Ritterschlag und Ritterweihe der Ritterschaft Angehörenden, die sich dem Kampf oder Verwaltungstätigkeiten widmeten oder auch herrscherliche Funktionen innehatten, im hier interessierenden Zeitraum vom 12. bis 14. Jahrhundert keineswegs leicht gemeinsam einzuordnen. Um dieser Schwierigkeit beizukommen, sei vorerst die Entwicklung des mittelalterlichen Rittertums in groben Zügen aufgezeigt.

Die Institution des mittelalterlichen Rittertums ist in engem Zusammenhang mit dem Lehenswesen und der Dienstpflcht der Vasallen zu betrachten. Die Frage nach der Zeit der Institutionalisierung wird im allgemeinen mit dem Ende des karolingischen Reiches beantwortet. Arno Borst bezeichnet das späte 9. Jahrhundert, die Zeit der Auflösung des Karolingerreiches, als Geburtsstunde des Rittertums. (103) François Louis Ganshof spricht vom 10. und von der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts als Zeit der Anfänge des mittelalterlichen Rittertums. (104) Nach Rainer Wohlfeil wurzelt das Rittertum in der spätkarolingischen Epoche. (105) In Frankreich wurde in Urkunden dem Wort "miles" gegenüber anderen Begriffen wie "vassus" und "fidelis" immer mehr der Vorzug gegeben (106); und es spielte für die Ausbildung und Entwicklung des Rittertums auch vornehmlich in Frankreich eine Rolle, dass sich nach dem Verfall der karolingischen Monarchie die Grafen gegenüber dem wiedererstarkenden

Königtum unabhängiger machten und dabei auf einen möglichst starken Anhang kriegsbereiter Dienstleute angewiesen waren. (107)

Um wen handelte es sich nun bei den Rittern, den "milites" dieser frühen Zeit, in der sich die "nobiles" noch nicht mit der Ritterschaft verschmolzen hatten? Einerseits ist dabei an belehnte Vasallen, die sich die auch schon damals recht aufwendige Rüstung und die notwendigen Pferde leisten konnten und zur Heerfolge verpflichtet waren, zu denken. Andererseits sind auch Vasallen, die am Hofe ihres Herrn lebten, miteinzubeziehen. Es gab bis ins 13. Jahrhundert derartige unbelehnte Vasallen, vor allem in Frankreich. (108) Pauschalisierend und vereinfachend kann man die Ritter dieser frühen Zeit als Angehörige einer Schicht zwischen den "nobiles" und dem Bauerntum identifizieren. Sie konnten zwar innerhalb der ständisch gegliederten Gesellschaft nur in beschränktem Mass aufsteigen, sich aber doch im Zeichen der sich ausbildenden Machtstellung einzelner Fürsten eine gewisse Position sichern. Allein die Tatsache, dass sich im Lehenwesen das Erbrecht durchsetzte, gewährte dem belehnten Vasallen eine gewisse Unabhängigkeit vom Lehenherrn, was sich in einem allmählichen Abkommen von der strikten, rechtlich weiterhin verbindlichen Heerfolge äusserte.

Im Laufe dieser Entwicklung und im Zusammenhang mit der Verbundenheit zwischen Lehenherrn und Vasallen begann sich eine höfische Konzeption abzuzeichnen. Diese stand im Zeichen des Dienens und hing eng mit der Ausbildung ritterlicher Idealvorstellungen zusammen. Im 12. Jahrhundert adaptierte der hohe Adel diese Idealvorstellungen und gewisse Lebensformen des Rittertums. Das Rittertum erhielt jetzt gleichsam einen ideologischen Ueberbau. In der Stauferzeit und etwas später konnten alle diejenigen Ritter genannt werden, die in ritterlicher Rüstung kämpften, handelte es sich nun um Angehörige der Königsfamilie, um Fürsten, um Dienstmannen oder um Söldner. (109)

- Auch in anderer Hinsicht war die Komplexität des Rittertums gross: Die von den Rittern wahrgenommene kriegerische Tätigkeit, die im Laufe der Zeit im Turnier eine neue Lebensform fand, wurde durch Funktionen in Verwaltung auf dem Land, etwa Gerichts- und Waldaufseherämter, sowie Hofämter ergänzt.

Die Ausformung der Ritterschaft, ihre Abschliessung und ihre Verschmelzung hinsichtlich der Ideen und Ideale mit dem Geburtsadel, war ein Prozess, der etwa bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts, die Zeit der höchsten Blüte des europäischen Rittertums, andauerte; das Rittertum stand nun im Mittelpunkt des Gesellschaftssystems. (110)

Die Zeit von 1150 bis 1250 war zugleich eine Zeit literarischer Blüte. Diesem für das Rittertum und kulturell wichtigen Zeitraum, in den auch die Entwicklung und Verselbständigung der Grossplastik fallen, gehören viele der erhaltenen mittelalterlichen Rittergrabfiguren an. Namentlich in England sind hinsichtlich Ausgestaltung und Gebärden interessante Beispiele zu finden.

Wie lange die Blüte des Rittertums, der ritterlichen Lebensformen, Idealvorstellungen und Kultur, anhielt, ist von verschiedenen Gesichtspunkten aus und für die verschiedenen Herrschaftsbereiche unterschiedlich zu beantworten. So wird für Deutschland diesbezüglich die Zeit von 1250 bis 1450 genannt. (111) Mit dem Höchststand der Blüte ist allerdings bereits wieder ein gewisser Niedergang beziehungsweise eine Bedeutungsverschiebung in einzelnen Bereichen des Rittertums festzustellen, namentlich in Frankreich, wo sich die höfisch-ritterliche Kultur und das Ritterideal, der ideologische Ueberbau, am stärksten entwickelt hatten. Im 13. und 14. Jahrhundert wandelten sich Vorzeichen in Gesellschaft und Kriegführung und veränderten sich Stellungen und Funktionen der Ritteradligen. Gesellschaftspolitisch ist an die Entwicklung und Verfestigung

von Territorialstaaten zu denken, welche letztlich die individuellen autonomen Schutz- und Gewaltfunktionen schmälerten. Auf militärischer Ebene ist für die Zeit des späteren Mittelalters eine verstärkte Tendenz zum Soldsystem, das sich oft mit den wirtschaftlichen Bedürfnissen der Ritteradligen deckte, festzuhalten. In kriegstechnischer Hinsicht brachten ebenfalls Neuerungen allmählich Bedeutungsverschiebungen zuungunsten der militärischen und zugunsten der zivilen Funktionen des Rittertums mit sich. Dazu ist allerdings auch zu sagen, dass das Reiterheer bis Ende Spätmittelalter, bis gegen 1500, weiterhin ein wichtiger, entscheidender Faktor in der Kriegführung blieb. (112) Im ideellen Bereich waren die geistigen Nachwirkungen der Kreuzzüge im Ausklingen, ihre geistige Stosskraft hatte sich verflacht. Ueberspitzt mutet allerdings Johan Huizingas 1921 geschriebenes Fazit an, dass es sich im 14. und 15. Jahrhundert um eine mehr oder weniger künstliche Auffrischung der bereits der Vergangenheit angehörenden, abgestorbenen Erscheinungen und Ideale des Rittertums gehandelt habe. (113)

Die erhaltenen Rittergrabfiguren des frühen Spätmittelalters zeugen in der Tat nicht mehr von derselben geistigen Stosskraft wie noch die Beispiele des ausgehenden 13. Jahrhunderts. Gewisse Erstarrungen und Stereotypisierung machen sich bei den Figuren des 14. Jahrhunderts bemerkbar, was besonders in England anhand der Menge von noch existierenden Beispielen festzustellen ist. Andererseits deuten gerade die in der Grabmalkunst weitergeführten Formen und sogar vereinzelte Neuschöpfungen auf ein geistiges Beharrungsvermögen des Rittertums im Spätmittelalter hin. Dies lässt sich gut mit Wohlfeils These vereinbaren, dass das Rittertum bei Abnahme seiner politischen Funktion, militärischen Wichtigkeit und bei im Zeichen des aufsteigenden, kapitalkräftigen Bürgertums wirtschaftlichen Einbussen gerade umso nachdrücklicher seine soziale Stellung betonte und seinem Prestigebedürfnis nachkam. (114) So war das ritterliche Leben

im Spätmittelalter von einer besonders ausgeprägten Turnierfreudigkeit durchzogen.

Dieses Beharrungsvermögen muss sich auch auf Leute des aufsteigenden städtischen Bürgertums ausgewirkt haben, die mit Vorliebe höfisch-ritterlichen Habitus und entsprechende Lebensformen adaptierten. Einen Beleg für diese These gibt beispielsweise das Grabbild des in höfischem Gewand und Habitus dargestellten Finanziers Conte Chase Conée aus Siena, dessen Grabplatte aus dem frühen 14. Jahrhundert sich in Arpajon bei Paris befindet (Abb. 24).

In der frühen Neuzeit war dann das Rittertum trotz Aufrechterhaltung von Privilegien endgültig aus seiner machtpolitisch zentralen Stellung gerückt. Im 16. Jahrhundert liessen sich die ritterlichen Idealvorstellungen nur noch bedingt mit den politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten vereinen. Was gesellschaftlich überlebte, war eine Quintessenz von Idealvorstellungen, das Bild des dienenden, treuen und ehrenhaften, eben des "ritterlichen" Menschen. (115)

3. DIE ENTWICKLUNG DES RITTERTUMS IN VERSCHIEDENEN HERRSCHAFTSBEREICHEN

Das Rittertum kann und soll in seinen Grundzügen zweifellos als eine dem ganzen christlichen Abendland gemeinsame, gleichsam als eine internationale mittelalterliche Erscheinung betrachtet werden. Doch sind für die einzelnen Herrschaftsbereiche, für die einzelnen Länder, eigene Entwicklungen und Ausprägungen aufzuzeigen, die sich auch in den Rittergrabbildern spiegeln. Interessant im Zusammenhang mit den Rittergrabbildern ist besonders die Entwicklung in England. Auf sie wird in diesem Abschnitt besonders Gewicht gelegt.

In Frankreich, dem "klassischen" Land des mittelalterlichen Rittertums, hatte dieses von der politischen Machtstruktur her grosse Entwicklungsmöglichkeiten. Seit dem 10. Jahrhundert bestand in Frankreich, wo die Königsmacht durch die Entwicklung im Innern und durch Invasionen starke Einbussen erlitten hatte, eine Herrenschaft von alten Edelfreien und sozial Aufsteigenden. Im Wettstreit zwischen dem König und den Fürsten im Ausbau der Machtposition lagen die Chancen des niederen Adels. Der geburtsmässige Adelsstand und die "milites" schmolzen in Frankreich rasch zusammen; rechtliche Unterschiede blieben natürlich bestehen. Aber dank der guten Aufstiegschancen gab es keinen eigentlichen "Bodensatz" von niedrigen Adligen und keinen Ministerialenstand. (116) Zudem wirkte sich in Frankreich das Erstgeburtsrecht, das die Teilung der Lehen verhinderte, günstig auf die Machtposition der Vasallen aus. Die besten Voraussetzungen für eine Adaption der ritterlichen Ideale durch den Hochadel und für eine Blüte des Rittertums, gerade auch in kultureller Hinsicht, waren gegeben. Als ein derartiges Resultat ist die Ausbildung der Troubadourlyrik in Südfrankreich im 12. Jahrhundert zu betrachten. - Nach seiner Blütezeit im 12. Jahrhundert wurde das Rittertum, und damit auch der Adel, vom finanziell stärker werdenden Königtum und dem Bürgertum bald überflügelt. (117)

Anders sah es in Deutschland aus. Hier erwiesen sich Königtum, Geburtsadel und altständisch gestufte Ordnung als stabilere und bestimmendere Faktoren. Ein Modernisierungsversuch von seiten der staufischen Könige mittels des Lehenswesens im 12. Jahrhundert kam letztlich doch wieder den altständischen, in ihren Strukturen beharrenden Faktoren, dem Reichsfürstenstand und der Heerschildordnung, zugute. (118) Eine Verschmelzung von Adel und der untersten Stufe der Heerschildordnung, der Ministerialität, ging im Reich in zähflüssigem Prozess erst im 13. Jahrhundert vor sich. (119) Andererseits genoss die Ritterschaft im deutschen Reich soziales Ansehen und Privilegien, die durch

Auseinandersetzungen zwischen den Fürstentümern, durch die politische Zersplitterung und durch die Ostkolonisation bedingt waren. (120)

Viele Ministerialen gewannen zwar bereits im 11. Jahrhundert an Hof und in Verwaltung Einfluss, überflügelten zum Teil Edelfreie an Macht und Ansehen; König und Fürsten stützten sich gern auf die unfreien Ministerialen, indem sie ihnen wichtige Verwaltungsaufgaben übertrugen. Dennoch ist der deutsche Ministerialadel aus Gründen der geburtsmässigen Abstammung und des Rechtsstatus nicht mit dem niederen Adel in Frankreich gleichzusetzen. Die Ministerialen verharren nicht nur rechtlich in ihrem Stand, sondern blieben auch wirtschaftlich von ihrem Herrn abhängig. (121) Im deutschen Reich bildete also der unfreie Ministerialadel letztlich eine Abteilung innerhalb der Heerschildordnung, eine ständisch und damit rechtlich vom Geburtsadel separierte Schicht; Adel und Rittertum waren mehr getrennt als in Frankreich. Nichtsdestoweniger waren Ministerialen mit wichtigen Verwaltungsaufgaben und entsprechender Lebensweise Träger der Adelskultur.

Diese Adelskultur in Deutschland war im allgemeinen weniger entwickelt als in Frankreich, wo der Adel insgesamt betrachtet mächtiger, freier und reicher war. (122) Allerdings ist diese Aussage nur sehr bedingt gültig. Zweifellos ist hinsichtlich der Gesellschaftsstruktur, der Stellung der landläufig als Ritter bezeichneten Würden- und Amtsträger und der damit verbundenen Entwicklung der höfischen Kultur zwischen Frankreich und dem Reich zu unterscheiden; so sind in der damaligen Literatur, namentlich in der Gattung des höfischen Romans, Unterschiede festzustellen. Doch ist Vorsicht geboten bei einer generellen qualitativen Höferschätzung der französischen ritterlich-höfischen Kultur - gerade in der ritterlichen Grabmalkunst können viele deutsche Beispiele einem qualitativen Vergleich mit französischen, oft hochstilisierten Monumenten standhalten oder

sind mindestens ebenso aussagekräftig hinsichtlich der ritterlichen Kultur und Lebensformen.

Südlich der Alpen herrschte eine andere Lehensstruktur vor. Der Aufsplitterungsprozess der Lehen ging hier ziemlich schnell vor sich. Einem neuen, städtischen Rittertum der aufblühenden Städte Italiens stand der Adel feudaler Tradition gegenüber. Die Stadt übernahm in gewissem Sinn die Funktion des Feudalherrn und hatte auch eine Streitmacht oder konnte sich eine schaffen. Bei diesen neuen Rittern, den "secundi milites", handelte es sich um niedere Vasallen, die so emporstiegen; aber auch Nachkommen alter Geschlechter wurden in das städtische Rittertum einbezogen. (123)

Hand in Hand mit der Verstädterung ging eine Verbürgerlichung der italienischen Feudalität vor sich. Das städtische Bürgertum bezwang politisch den Adel, nahm aber gleichzeitig ritterliche Ideale auf. Die Bürger strebten nach Ritterwürde; die Bezeichnung "Ritter" wurde zum Ehrentitel für das städtische Patriziat. (124)

In Italien wurde also die Blüte eines auf der Feudalstruktur basierenden Rittertums im 12. und 13. Jahrhundert gewissermaßen abgefangen durch die Städte, die bereits beträchtliche Bedeutung erlangt hatten, ihrerseits eine andere Art von Rittertum förderten und auch den Rittertitel verliehen. Dass es verhältnismässig wenig Beispiele ritterlicher Grabfiguren in Italien gibt, lässt sich durch diese Zusammenhänge erklären. Im 13. und 14. Jahrhundert, als die monumentale figürliche Grabmalplastik in grossem Ausmass in Europa in Erscheinung trat - in Italien tat sie dies besonders spät, nämlich erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (125) - hatte das italienische Bürgertum den alten Feudaladel in gesellschaftlich-ständischer Bedeutung und Funktion bereits überrundet. Andererseits gibt es gerade in Italien eindruckliche Beispiele monumentaler

ritterlicher Sepulkralkunst, namentlich solche der spezifischen Art der Reitergrabmäler.

Wiederum eine andere Bedeutung hatte die Ritterschaft in Spanien. Die Reconquista wirkte auf verschiedene Weisen: Auf militärischer Ebene liess sie den Rittern durch den Kampf gegen die Mauren lange Zeit Bedeutung als Kämpfende zukommen. (126) Im ideellen Bereich kam die antiislamische, religiös motivierte Bewegung der Stellung des Rittertums ebenfalls zugute. Darüber hinaus ist auch das höfisch-ritterliche Element in der spanischen Ritterkultur, so auch in der ritterlichen Sepulkralkunst, gut und recht nachhaltig vertreten. (127)

Besonders interessant im Hinblick auf die Grabmalkunst ist die Entwicklung des Rittertums in England. Abhängigkeit vom französischen und im weiteren vom gesamten kontinentalen Rittertum war gegeben; beispielsweise gelangte der Brauch des Turniers von Frankreich aus nach England - allerdings mit einiger Verspätung. (128) Denn andererseits kam mit den Normannen ein eigen geprägtes Rittertum nach England, das sich hier in gewisser insulaner Selbständigkeit weiterentwickelte. Und zu dieser insularen Eigenentwicklung gehörte auch eine später als auf dem Kontinent erfolgte Blütezeit des Rittertums.

England wurde im 11. Jahrhundert von starker monarchischer Zentralgewalt zusammengehalten. (129) Dabei kam aber das feudale hierarchische System nie in demselben Mass zur Geltung wie in Frankreich oder Deutschland. Trotz der Selbstverständlichkeit der Vasallentreue ist für das mittelalterliche England ein ausgeprägtes ständisches Selbstbewusstsein des Adels nachzuvollziehen. 1215 hatte König Johann I. Ohneland nach einer Erhebung des Adels den Baronen in der Magna Charta ihre Rechte zu verbriefen. Weitere Schritte in Richtung englische Verfassung wurden unter König Heinrich III. (1216-1272) getan, wobei auch der niedere Adel unter der Führung von Simon de Montfort aktiv

wurde. Infolge dieser Auseinandersetzungen wurden 1264 ein Regentschaftsrat gebildet und ein Parlament einberufen, dem aus jeder Grafschaft zwei Ritter und aus jeder Stadt zwei Bürger angehörten. König Eduard I. (1272-1307) gelang es dann, die Macht der Krone durch Reformen zu stärken. Dieser König versuchte, die Ritterschaft möglichst an den Hof zu ziehen. Er sorgte aus wirtschaftlichen Gründen, da das Königtum in beträchtlichem Mass auf den ritterlichen Dienst in Heer und Verwaltung angewiesen war, für einen Zuwachs der Ritterschaft. (130) - Unter dem schwachen König Eduard II. anfangs des 14. Jahrhunderts flackerte die Opposition der Barone wieder auf. Mit dem Hundertjährigen Krieg erlitt die königliche Macht natürlich auch zwangsläufig Einbussen; König Eduard III. (1327-1377) war wegen Geldbedarfs gezwungen, Zugeständnisse an das Parlament zu machen.

Das ausgehende 13. und das frühe 14. Jahrhundert waren in England die Zeit der Blüte des Rittertums. Der Rittergedanke hielt in England sehr spät, wie dies auch in der mittelalterlichen englischen Literatur festzustellen ist, Einzug, fand aber dann zu starker Ausformung. (131) Die erste Zeit des Hundertjährigen Krieges wurde von ritterlichen Formen verschiedentlich geprägt. Doch gerade auch in England setzte sich dann die neue, nicht-ritterliche Kampfweise durch: Die englischen Bogenschützen brachten die entscheidende Wende, der englische Sieg von Crécy im Jahr 1346 kam einem Ende der absolut militärischen Ueberlegenheit des allerdings weiterhin in der Kriegführung wichtigen Reiterheeres gleich. (132) Wie auf dem Kontinent war auch in England, zeitlich etwas verschoben, die höchste Blüte des Rittertums bereits mit einem gewissen beginnenden Niedergang, der besser als eine dem Ritteradel andere Funktionen zuspieldende Neuorientierung zu umschreiben ist, verbunden.

Soweit aus dem Domesday Book zu erfahren, konnte sich der König im 11. Jahrhundert auf eine Gefolgschaft von mindestens 4'000

"knights" und knapp 200 Baronen stützen. (133) Für die Zeit um 1300 sind um die 6'000 ritterliche Lehen in knapp 9'000 Pfarrsprengeln bei einer englischen Gesamtbevölkerung von 2,5 bis 3 Millionen Einwohnern anzunehmen. Pro Gemeinde hatte es, je nach Gebiet, ein bis drei Landadlige; von den 18'000 bis 20'000 Angehörigen der "country gentry" gehörte wohl etwa nur ein Zehntel der Ritterschaft an. (134) War der König seinerseits an einer möglichst grossen Ritterschaft interessiert, was die soziale Grenze des Rittertums nach unten öffnete, zogen es viele Angehörige des niederen Adels vor, auf die Ritterweihe zu verzichten und damit auch nicht zur wirtschaftlich aufwendigen ritterlichen Bewaffnung verpflichtet zu sein. (135)

Neben den in der königlichen Hofhaltung integrierten Rittern ("bannerets" und "bachelors") (136) gab es die lokale Ritterschaft, die im Zusammenhang mit den Grabfiguren interessanten "knights of the shire". Sie waren in jeder Grafschaft zu finden und genossen entsprechende Rechte. Wichtig waren die Ämter und Verwaltungsaufgaben für diese Ritter. So betraute König Heinrich II. (1154-1189) bis zu einem Dutzend Ritter einer Grafschaft mit der Ueberwachung seines Wildes in seinen Wäldern, bis zu vier Ritter übten die Aufsicht über die Waldweiderechte aus. Schon seit frühen Zeiten wurden auch zeitweilig Angehörige der lokalen Ritterschaft als Geschworene eingesetzt, die Streitfragen, die lokale Grenzen oder Zollaabgaben betrafen, zu behandeln hatten. (137)

Derartige lokale Ämter hatten beachtlichen sozialen Wert. Besonders in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts konnten ihre zumeist ritterlichen Träger zu Ansehen und Macht gelangen. Die Bezeichnung für königliche Amtsträger, die mit Forstaufgaben betraut waren, lautete "verderer"; Beamte, die sich Gerichtsangelegenheiten, namentlich ungeklärten Todesfällen, anzunehmen hatten, hiessen "coroners". (138) Ein wichtiges Amt war dasjenige des "sheriff". Diese königlichen Grafschaftsbeam-

ten sammelten unter anderem die dem König in der Grafschaft und in der Stadt geschuldeten Abgaben und weitere Zahlungen ein. (139) Die Machtposition der "sheriffs" war durchaus nicht konstant. 1300 beispielsweise wurden sie durch die Grafschaft gewählt; 1311 wurde dieses Privileg wieder aufgehoben, 1338 von König Eduard III. wieder eingeführt. 1340 beschloss der König, die Amtsdauer eines "sheriff" jeweils auf ein Jahr zu beschränken. (140) Im Spätmittelalter erfuhr dieses Amt also eine allmähliche Abwertung. Trotzdem ist für England generell eine ausgeprägte Tendenz zur Selbstverwaltung in den Grafschaften festzustellen.

Das historische Problem der englischen Ritterschaft ist ein sehr vielschichtiges; von Grafschaft zu Grafschaft lagen die Verhältnisse wieder etwas anders. Neben den in den Grafschaften sitzenden und hier ein Amt ausübenden Rittern sind auch die nicht ältestgeborenen Ritter in England zu erwähnen, denen eine kirchliche Laufbahn offenstand, die aber oft den Kriegsdienst vorzogen. (141) Eine Eigenheit der mittelalterlichen englischen Ritterschaft war ihre Beteiligung am Handel. (142) Dies sowie auch das früh erlangte Mitspracherecht im Parlament gehören zur Basis der Tradition des späteren englischen Adels.

Das kontinentale Rittertum, als Ganzes betrachtet, büsste im Verlauf des 13. Jahrhunderts und im 14. Jahrhundert in Staat, Gesellschaft und Heerwesen, als Institution und in militärischer Hinsicht, an Bedeutung ein, also zu einer Zeit, in der die ritterliche Idee einen Höchststand der kulturellen Ausformung erreichte.

In England hingegen fiel durch die erwähnte zeitliche Verschiebung die Blüte des Rittertums mit dem Höchststand der kulturellen, nunmehr verfeinerten Idee mehr zusammen. Die "knights of the shire", die grundbesitzenden Ritter in den Grafschaften, deren Grabbilder in der englischen mittelalterlichen Sepukral-

kunst namhaft vertreten sind, übernahmen also in dieser Zeit wichtige Aufgaben in Verwaltung und Rechtsprechung und sassen vom Ende des 13. Jahrhunderts an im Parlament.

Durch diese zeitliche Uebereinstimmung von Idee und Wirklichkeit sind die Qualität und interessanten Ausformungen der Rittergrabfiguren in England mitzuerklären. Die englische ritterliche Grabmalkunst zeugt nicht nur, wie auch andere Gattungen der englischen Kunst, von insularer Sonderentwicklung, sondern im besonderen auch vom Selbstverständnis des Adels, von einer eigenen politischen und geistigen Machtstellung dieses Standes in England.

4. DAS IDEAL DES "MILES CHRISTIANUS"

Die ideale Darstellung des Rittertums, welche die mittelalterliche Literatur und Kunst, unter anderem die Sepulkralkunst, wiedergeben, und die Wirklichkeit klafften in vielen Hinsichten auseinander. Von einem allgemein verbindlichen Ritterideal kann man von der Zeit des 12. Jahrhunderts an sprechen.

Beim ältesten, auf den Ursprung zurückgreifenden mittelalterlichen Ritterideal oder Ritterbild, demjenigen des Kämpfenden, gab es noch keine grosse Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit. In der mittelalterlichen Literatur lässt sich die Verlagerung der Werte, der Uebergang von der Forderung nach Kriegerium zur Forderung nach religiös ausgerichtetem Rittertum, nachvollziehen. Das religiös ausgerichtete Ritterideal konnte zwangsläufig wenig mit materiellem Denken, mit Streben nach Beute oder Sold, oder mit rüden Kampfmanieren von Ritteradligen in Einklang gebracht werden.

Zu der Kluft zwischen dem gewalttätig-kämpferischen Haudegen und dem religiös orientierten Ritter kam die Kluft zwischen den Idealen des religiös und des höfisch geprägten Ritters. Eine Folge davon war das Bestreben, die Spannung zwischen den beiden letzteren Idealen, die Grundspannung in der höfisch-ritterlichen Kultur, zu überbrücken. So dichtete Friedrich von Hausen, der Kaiser Friedrich I. Barbarossa auf dem Weg ins Heilige Land begleitete, selbst auf dem Kreuzzug noch Minnelieder. (143) Auch auf geistlicher Ebene wurde eine Verbindung, eine Harmonisierung von Minne und Religion angestrebt. Die Mystikerin Mechthild von Magdeburg übertrug die minnesängerische Konzeption des Minnesterbens aus der weltlichen Minnellyrik auf ihre Minne zu Gott. (144)

Doch dürfen trotz dieser Diskrepanzen Ideale und Wirklichkeit des Rittertums nicht als unvereinbare Gegensätze aufgefasst werden. Vielmehr kamen die Ideale in mancher Hinsicht einfach überhöhten Forderungen im Rahmen der ritterlichen Tätigkeiten und gesellschaftlichen Konventionen gleich. Wenn man die ritterlichen Tugendwerte näher betrachtet, so wird die Angleichung der Ideale an das tägliche Leben offensichtlich: Kampfesmut galt als ritterliche Tugend, etwa im "Parzival" mit "geborniu manheit" (145) ausgedrückt; ebenso gehören Furchtlosigkeit (146), Mannesstärke und Jugendschönheit ("craft mit jugende") (147), Ehre ("werdekeit") (148), Ehrgefühl und Treue ("rehtiuscham und werdiu triuwe") (149) zum Tugendsystem in Wolfram von Eschenbachs "Parzival". Konzentriert werden an einer Stelle im "Erec" von Hartmann von Aue die ritterlichen Tugenden aufgezählt, nämlich "wîsheit", "schoene", "sterke" und "milte dûhte" (Freigiebigkeit). (150) "Edel", "rîch", "starc", "waetlîch" (schön) und "ahtebaere" (angesehen) (151) sollte ein Ritter sein - auf das Weltliche ausgerichtete Eigenschaften gehörten also durchaus in das ritterliche Tugendsystem.

Es gibt aber auch Stellen in der mittelalterlichen Literatur, in denen christliche Ideale und Ritterwirklichkeit unvereinbar bleiben. Im "Parzival" ist von zwei Herzögen die Rede, die aus Liebe zu Gott das Schwert niedergelegt haben. (152) In erster Linie war es die Kirche, die sich gegen das Kriegertum stellte. Aber es war ebenfalls die Kirche, die in bestimmten Bereichen, nämlich hinsichtlich des Gottesfriedens, der Konflikte im Rahmen des Investiturstreites, des Kampfes gegen Ketzer und der Kreuzzugbewegung, die Kampfführung mit Waffen akzeptierte oder sogar guthieß. Kirchliche Forderungen und Konzeptionen machten letztlich ritterliche Kampfesgepflogenheiten mit den Idealen vereinbar. Insbesondere im Ideal des "miles christianus" gipfelte diese Symbiose.

Im 11. Jahrhundert zeichnete sich die Idee der "militia Dei" immer deutlicher ab, und zwar im Zusammenhang mit dem Gottesfrieden, durch den der Wehrstand ideell erhöht wurde. (153) Das Rittertum als Institution von Laien wurde mit den Aufgaben betraut, Frieden und Recht zu wahren sowie Witwen, Waisen, Arme, Unterdrückte und die Kirche selber zu schützen und gegen Ketzer vorzugehen.

Seine höchste Ausformung aber fand das Ideal des "miles Dei" oder des spezifisch auf die Nachfolge ausgerichteten "miles Christi" zwangsläufig mit den Kreuzzügen. Durch die Kreuzzugspredigten wurde der höfischen und kämpferischen Ritterlehre Idealcharakter verliehen. (154) Nach Bernhard von Clairvaux erwuchs im Gottesstreiter, im Kreuzfahrer, eine "nova devotio", auf der die Vergebung aller Sünden beruhte. (155) Das Kämpfertum wurde religiös "etabliert" und konnte von der Kirche nicht weiterhin in generellen Gegensatz zu einem gottgefälligen Leben in Demut gestellt werden. Als Verfasser von "De laude novae militiae" von 1135 formulierte Bernhard von Clairvaux den wichtigen Gedanken, dass der Kreuzritter und insbesondere der christliche Ordensritter nicht allein gegen die Ungläubigen,

sondern auch gegen die dunklen Mächte des Bösen in seiner eigenen Seele kämpft. (156)

Die Zeit der ersten grossen Kreuzzüge war zugleich die Zeit der Blüte des Rittertums. Die Kreuzzüge brachten dem Rittertum eine Aufgabe; überschüssige Kräfte - infolge des Erbrechts auf "dem Trockenen gebliebene" nichterstgeborene Söhne fanden hier ein Betätigungsfeld - wurden gebunden, der ritterlichen Forderung nach "aventiure" wurde Genüge getan, Ideal und Wirklichkeit wurden von der Kirche auf einen Nenner gebracht. Auch beim Abflauen der religiösen Kreuzzugsbegeisterung im 13. Jahrhundert blieb der Kampf gegen die Ungläubigen beherrschende politische Idee des mittelalterlichen Rittertums. (157) Das Ideal des "miles christianus" oder "miles Christi", das vom hohen sowie vom niederen Adel aufgenommen worden war, lebte auch nach dem Höhepunkt der Kreuzzugsbegeisterung in der ritterlichen Kultur weiter. So ist das Bild des jungen christlichen Helden, der gegen den Unglauben, gegen das Heidentum, mit Waffen kämpft, beispielsweise noch in der aus dem 15. Jahrhundert stammenden deutschen Fassung von "Pontus und Sidonia" zu finden. Es wird darin geschildert, wie der junge, knabenhafte Pontus gegen einen starken heidnischen Ritter kämpft, ihn verletzt, vom Pferd stösst, ihm den Helm abzieht und ihn mit dem Schwert erschlägt. (158)

Wichtig bei der Bildung von Begriff und Ideal des christlichen Kämpfers waren biblische Vorbilder, so der junge, den Riesen Goliath erschlagende David. Auch Josua, Gideon und Judas Makkabäus sind derartige Vorbilder aus dem Alten Testament. Aus dem neutestamentarisch-christlichen Bereich dienten in dieser Hinsicht Heilige, denen man ein besonderes Krieger- und Ritterpatronat zuzuordnen begann, etwa die zu ihren Lebzeiten als Soldaten fungierenden Heiligen Mauritius und Sebastian. (159) Ein weiterer Ritterheiliger ist Theodor. Besonders grosse Bedeutung hatte auch der heilige Georg, dem man gesichert seit

dem 12. Jahrhundert die Rolle im Drachenkampf zuschrieb. (160)
Dieser Heilige als Drachenbekämpfer und somit als Kämpfer gegen das Böse schlechthin war bestens zum Vorbild und Patron der Kreuzfahrer und zur Identifizierung mit dem Prototyp des christlichen Kämpfers geeignet.

Der geistliche Kampf gegen das Böse, "gegen die Ränke des Teufels", ist im Neuen Testament im Epheserbrief 6:10-20 ausführlich beschrieben. Die christliche "militia"-Terminologie reicht bis in die Urkirche zurück; Apostel, Asketen und Mönche wurden als "milites Christi" verstanden. Im 11. Jahrhundert begann man, die Bezeichnung "miles Christi" auch auf weltliche Personen auszudehnen. In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erhielt der Terminus neuen Sinn: Papst Gregor VII. (1073-1085), dessen Handeln im Zeichen des Investiturstreites stand, wandte den Begriff "militia Christi" bewusst für die weltlichen Kämpfer, die für die Sache Petri fochten, an. Fortan bezeichnete "miles Christi" nicht mehr ausschliesslich einen mit dem Glauben gegen das Böse Kämpfenden, sondern es konnte ebenso gut ein mit Waffen für ein religiöses oder kirchliches Ziel Kämpfender damit gemeint sein. Zur Zeit von Papst Urban II. (1088-1099) war der religiöse Dienst des "miles Dei" oder "miles Christi" verbindlich formuliert. (161)

Im 12. Jahrhundert befasste sich die Kirche eingehend mit dem Ideal des Rittertums. Unter anderen trat neben Bernhard von Clairvaux Johannes von Salibury in Erscheinung, der in seinem "Polieratus" die Aufgaben des ritterlichen Kriegers, nämlich Verteidigung der Kirche, Kampf gegen den Unglauben, Verehrung der Geistlichkeit, Schutz der Armen und Befriedung des Landes, darlegte und so das christliche Ritterideal seiner Zeit mit den Forderungen nach "moderatio", "humilitas", "modestia" und "activitas" formulierte. Zu diesem Weltbild gehörte es auch, dass der Ritter beim Erfüllen dieser Aufgaben nötigenfalls sein Leben hingab. (162)

Zentral war die Idee, einen gottgefälligen Tod zu sterben. Im vom Pfaffen Konrad deutsch gefassten Rolandslied werden Sterben und Tod ritterlich-christlicher Helden folgendermassen beschrieben:

"der christen gelac da nidere
virhundert unt zehene
in dem urone segene
da diu chindelin inne furen
die durch got gemarteret wurden.
si wurden wol enphangen
mit engelsange.
e dinten si wol ir herren,
nu lonet er in mit grozen eren." (163)

Oder Geoffrey of Monmouth liess in seiner zwischen 1135 und 1138 verfassten "Historia Regum Britanniae" Erzbischof Dubri-
cius den Kriegern von König Artus den dem Seelenheil zuträglichen Tod fürs Vaterland anpreisen:

"Pugnate pro patria et mortem, si supervenerit,
ultra pro eadem patimini. Ipsa enim victoria est et
animae remedium. Quicumque enim pro confratribus
suis mortem inierit, vivam hostiam se praestat Deo
Christumque insequi non ambigitur, qui pro fratri-
bus suis animam suam dignatus est ponere. Si ali-
quis igitur vestrum in hoc bello mortem subierit,
sit mors illa sibi omnium delictorum suorum paeni-
tentia et absolutio, dum eam hoc modo recipere non
diffugerit." (164)

Für den Kampf, der als Handlung in der Nachfolge Christi propa-
giert wurde, und das Sterben wurden den Gefolgsleuten Absolu-
tion und Seelenheil in Aussicht gestellt. Ein weiterer Aspekt
des ritterlichen Todes im Kampf war derjenige der Ehre und der
Treue. Geoffrey of Monmouth lässt König Artus' Krieger sagen,
sie würden lieber sterben, als vom Schlachtfeld zu fliehen,
solange der König noch am Leben sei. (165)

Im "Willehalm" von Wolfram von Eschenbach wird den im Kampf gegen die - hier keineswegs als unedel eingestuften - Heiden auf dem Schlachtfeld Gefallenen ewiges Seelenheil zugesprochen:

"..., dô manec werder gast
mit engelen in den himel fluoc.
ir saelekeit si wênic truoc,
die durh Willhalmen striten
und die mit manlîchen siten
kômen. ..." (166)

Im gleichen Roman wird der Tod eines jungen edlen Kämpfers, des Ritters Vivianz, zwar realistisch geschildert, aber zugleich verherrlicht, indem ein bei Trennung von Körper und Seele entstehender Wohlgeruch beschrieben wird:

"selch wart der smac an der stunt,
dâ sich lîp und sêle schiet." (167)

Dieses Anpreisen des Todes im Kampf gegen die Ungläubigen ist interessant in Anbetracht der dagegen sprechenden Fixierung auf ein langes Leben im Alten und auch im Neuen Testament. (168) Zudem mussten derartige Schilderungen, gerade diejenige des Todes des Ritters Vivianz, der als Verwundeter noch Beichte ablegen kann und gar noch eine Oblate von Willehalm erhält, die Furcht vor einer "mors repentina" auf dem Schlachtfeld mildern.

Eine besondere Ausformung fand das Ideal des "miles christianus" bei den ritterlichen Ideenpfliegenden sowie den kirchlichen Ordensgedanken und das Kreuzfahrtentum aufnehmenden Ritterorden, bei den Templern, Johannitern und den Rittern des Deutschen Ordens. Ihre Lebensform ist gleichsam als Synthese des weltlichen, historisch gewachsenen und des kirchlichen Ritterideals zu verstehen.

Das Ritterideal und seine Verbindungsfähigkeit mit der Wirklichkeit waren, wie erwähnt, dem Wandel der Zeit unterworfen.

Gelangten sie gegen das Ende des 12. Jahrhunderts im Zeichen der Kreuzzugsbegeisterung und der Unterstützung durch die Kirche auf den Höhepunkt, so ist für das Spätmittelalter eine Verwässerung festzustellen. Neben dem hohen Adel nahm nun auch das Bürgertum das hauptsächlich auf den mittleren und niederen Adel zugeschnittene Ritterideal auf. (169) Doch obwohl durch abnehmende Zugkraft der Kreuzzugs-idee dem Ritterideal fester Boden entzogen wurde, konnten sich die Wertmassstäbe ritterlicher Tugenden im wesentlichen aufrechterhalten und durchwirkten weiterhin die Ritterkultur. In gewisser Hinsicht ist sogar eine Steigerung des religiösen Selbstverständnisses des Ritters, wie es in den Gralserzählungen erscheint, festzustellen. Zudem prägten die Katastrophen des Spätmittelalters, namentlich die Pest und die Hungersnöte, die ritterlichen Idealvorstellungen entscheidend mit und verliehen auch ihnen den stark gewordenen "memento-mori"-Gehalt.

Aber nicht nur zeitlich war das Ritterideal flexibel, sondern auch geographisch fand es verschiedene Ausformungen. Im Zusammenhang mit den Rittergrabfiguren ist wiederum England besonders interessant. Die hier später einsetzende Blüte und das ausgeprägte Selbstverständnis des Rittertums wirkten sich auf die Entwicklung des Ritterideals aus. Der entscheidende Schritt vom Krieger zum Ritter ist in der englischen Ritterdichtung erst im "Kyng Alisaundre", also Ende des 13. Jahrhunderts, der Uebergang vom ritterlichen zum höfischen Prinzip erst im 14. Jahrhundert, namentlich im "Sir Degrevant" und im "Syr Gawayne and the Grene Knight", festzustellen. (170) Auch ein recht starker Hang zur Wehrhaftigkeit, der sich gut mit den englischen Rittergrabfiguren in Verbindung bringen lässt, ist in der englischen Dichtung zu finden. Wenn Chrétien in seinem "Yvain" anfangs über Minne spricht und den Verfall der höfischen Liebe beklagt, so änderte der englische Dichter von "Ywain and Gawain" diese Stelle ab und spricht stattdessen von Waffentaten und Jagd. (171) "Manhode" (Männlichkeit), "steadfastness"

(Standhaftigkeit), "trouthe" (Treue), "prowesse" und "hardinesse" (Tapferkeit) sowie "activitas" (Kampf- und Abenteuerbereitschaft) gehörten primär zum englischen ritterlichen, recht stark auf weltliche Aspekte ausgerichteten Tugendsystem. (172)

England wurde spät, erst mit dem dritten Kreuzzug und mit König Richard I. Löwenherz, richtig in die Kreuzzugsbewegung hineingezogen. Von dieser Zeit an aber nahm England ausgiebig an Idee und Ausführung teil. So zog König Eduard I. eigenständig nach Palästina, nachdem er den siebten Kreuzzug verpasst hatte. Neben namhafter Beteiligung von englischen Rittern an "privaten" Kreuzzugsunternehmungen ins Heilige Land spricht auch englische Beteiligung in Spanien im Kampf gegen die Mauren und in Preussen im Kampf des Deutschen Ordens gegen die Litauer für die Lebendigkeit der Kreuzzugs-idee in der Zeit nach den ersten grossen Kreuzzügen. (173)

Das weiterlebende Ideal des "miles christianus" ist besonders bei den englischen Rittergrabfiguren wiederzufinden. Früher hat die Forschung die englischen in Kämpfermanier dargestellten Rittergrabfiguren in der Regel einfach mit Repräsentationen von Kreuzfahrern gleichgesetzt. In der neueren Forschung wird dies oft ganz in Abrede gestellt. Tummers stellt richtigerweise fest, dass es sich bei den englischen Rittergrabfiguren des 13. und vor allem des 14. Jahrhunderts schon deswegen nicht einfach um Kreuzfahrer handeln kann, weil die Zeit der grossen Kreuzzüge schon vorbei war. (174)

Wie so oft muss die Wahrheit in der Mitte liegen: Wohl war die Hauptströmung der Kreuzzüge vorbei, und wohl sind die meisten dieser als Kämpfende dargestellten, mit den Waffen hantierenden englischen Rittergrabfiguren nicht als auf Kreuzzügen Verstorbene zu identifizieren, doch lebt in diesen Figuren das Ideal des "miles christianus", das in der Zeit der Kreuzzüge seine Triumphe feierte, weiter. (175)

Bernhard von Clairvaux' Gedanke in seiner Schrift "De laude novae militiae", dass der Kreuzritter nicht nur die Ungläubigen, sondern auch die dunklen Mächte des Bösen in seiner eigenen Seele bekämpft, eine schier nahtlose Verbindung von geistlichem mit effektivem Kampf, ist an dieser Stelle nochmals in Erinnerung zu rufen. Die entsprechenden englischen Rittergrabfiguren (vgl. IV. 1.4. und IV. 1.5.) haben die weiterhin existierende Idee des Kampfes gegen das Böse zum Inhalt. In diesem Sinn ist Panofsky recht zu geben, wenn er die übliche Identifizierung der englischen Rittergrabfiguren mit Kreuzrittern nicht voll akzeptiert, sie aber mit dem Ausdruck "ein Körnchen Wahrheit" relativiert doch gelten lässt. (176)

Zusammenfassend sei festgehalten, dass in der mittelalterlichen ritterlichen Sepulkralkunst die Idee der Nachfolge Christi, ein Aspekt des mittelalterlichen Ritterideals, ihren Niederschlag fand. In der englischen Literatur des 13. Jahrhunderts ist die Idee der Nachfolge Christi besonders eindrücklich im Gleichnis des "Bleeding Knight" festgehalten, in dem Christus als Ritter dargestellt ist, der für seine Lady - gemeint ist die menschliche Seele - kämpft und stirbt. (177)

Ein weiteres wichtiges Ziel des religiös gelebten Rittertums ist am Ende des Romans "Erec" nachzulesen, nämlich das ewige Leben nach dem Tod:

"wan er nâch êren lebete
und sô daz im got gebete
mit veterlîchem lône
nâch der werlde krône,
im und sînem wîbe,
mit dem êwigen lîbe. (178)

Die Ideen des Kampfes gegen das Böse und der Nachfolge Christi sowie des ewigen Lebens prägten den religiösen Teil der Ritterkultur. Ihnen ist bei der Betrachtung der einzelnen mittelalterlichen Rittergrabfiguren nachzugehen.

IV. GEBÄRDEN MITTELALTERLICHER RITTERGRABBILDER

Bei der Aufschlüsselung und Ausdeutung der Gebärden bei Rittergrabfiguren wird jeweils von einer einzelnen Gebärde, beispielsweise einer bestimmten Handgestik, ausgegangen. Dabei müssen natürlich für die Deutung weitere Charakteristika eines Grabbildes, etwa Standort und Gestaltung des Monuments, biographische Daten des Dargestellten und Kleidung und Attribute seiner Figur, miteinbezogen werden. Die Vergegenwärtigung der Ritter in Rüstung, in höfischem Gewand oder ohne Bekleidung ist an sich schon ikonographische Aussage.

1. RITTERGRABFIGUREN IN RÜSTUNG

Es ist wahrscheinlich, dass die Darstellung des Verstorbenen in Rüstung in direktem Zusammenhang stand mit der Kreuzzugs-idee, die dem neu aufgekommenen Stand des abhängigen Dienst- und des Schwertadels in dieser Zeit geistige und auch machtpolitische Bedeutung verlieh. Aber auch der hohe Adel liess sich seit seiner Adaption des Rittertums im ausgehenden 12. Jahrhundert gern in Rüstung darstellen. Wenn eine Grabfigur heute nicht mehr identifiziert werden kann, ist es bisweilen schwer auszumachen, ob es sich um die Darstellung eines hohen oder eines niedrigen Adligen handelt.

Die ersten Rittergrabbilder, die sich als Figuren in Rüstung präsentieren, scheinen in Frankreich gemacht worden zu sein. (179) Von hier aus muss der Brauch nach England übergegangen sein, wo sich normannische und deshalb mit Frankreich verbundene Adlige im Kettenhemd und darüber getragenen Waffenrock, mit

Sporen, Schwert und Schild darstellen liessen. (180) Frühe englische Beispiele aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts haben unter anderem in der Temple Church in London überlebt.

Etwas jünger, nämlich aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts, sind die ältesten noch existierenden Rittergrabbilder in Deutschland, etwa die Figuren von Wedekind von Rheda und eines Verwandten in Marienfeld (Westfalen). Vorher liessen sich die Adligen in Deutschland vorwiegend im langen Gewand und Mantel und dazu mit Schwert und Schild darstellen, einer Tracht, die auch noch bei Grabfiguren aus dem 14. Jahrhundert zu finden ist. (181) - In Italien spielten die Rittergrabfiguren, wie erwähnt, eine geringere Rolle und kamen am ehesten in Oberitalien und im neapolitanischen Raum vor. (182) Aus dem Trecento gibt es aber doch einige recht beeindruckende Beispiele, so die bereits naturalistisch den Tod anzeigende, in Rüstung, mit auf dem Leib gekreuzten Händen, geschlossenen Augen und auf die Seite geneigtem Kopf auf dem Totenbett liegende Figur des Niccolò Acciaiuoli in der Certosa di Galluzzo bei Florenz. (183)

Die Rüstung eines Ritters hatte ständischen Stellenwert. Sie illustrierte das Kämpfertum in kriegerischem und in gesellschaftlich-ständischem Sinn und zeigte ritterliche Würde an. Mit der Rüstung wurde die ideale Vorstellung des kraftvollen und schönen Ritters verbunden. In den höfischen Romanen sind viele derartige Beschreibungen zu finden. Etwa im "Parzival" wird Gachmuret in seiner Rüstung als glänzender, den Göttern gleichender Ritter beschrieben:

"aldâ wîp unde man verjach,
sine gesaehen nie helt sô wünneclich:
ir gote im solten sîn gelîch." (184)

Der junge Parzival selber wird in der Rüstung als kraftstrotzender Ritter geschildert:

"er tete ouch ritters ellen schîn
mit rehter manlîcher wer." (185)

Die Rüstung eines edlen Kämpfers wird in der Regel als wertvoll beschrieben, etwa diejenige von Herzog Orilus von Lalant, gegen den Parzival in den Kampf tritt: Kostbare Seide für Umhang und Waffenrock, eine wertvolle Rüstung mit Beinschienen, Kettenhemd, Kettenhaube, Helm, eisernen Knieschützern und Plattenharnisch werden bei der Schilderung der prachtvollen Ausstattung erwähnt; dabei sind auch die Herstellungsorte einzelner dieser Elemente erwähnt. (186)

Zu der waffenmässigen Ausrüstung eines Ritters zur Heerfahrt gehörten gemäss Sachsenspiegel Lanze als Stosswaffe, Schwert als Hiebwaffe und selten Armbrust als Fernwaffe, Helm und Schild als Schutzwaffen, eine aus Ringketten geflochtene Panzerung, also ein Ringharnisch, oder ein aus Ringketten und Lederstreifen zusammengefügt Lederstreifenpanzer. (187) Zu den Kriegswaffen gehörten unter anderem auch Streitaxt und Streitkolben. Turnierhelm und Turnierwaffen unterschieden sich von den Kriegswaffen. Im Laufe des 14. Jahrhunderts wurde der Schild für den englischen Krieger unnötig und lediglich zu Turnierzwecken und als heraldisches Moment beibehalten. Eine Grabplatte mit Messingeinlegearbeit ("brass") in Wimbish (Essex) aus dem Jahr 1347 zeigt bereits eine Ritterfigur in Rüstung ohne Schild. (188)

Die mittelalterlichen Rittergrabfiguren in Rüstung sind in der Regel in Kriegsbewaffnung dargestellt. In vielen Fällen ist auch der Turnierhelm auf der Grabplatte zu sehen. Oft ist der Kopf des Verstorbenen in der Brünne repräsentiert, zuweilen zeigt das Grabbild den Ritter barhäuptig, zuweilen mit Helm, in seltenen Fällen gar mit geschlossenem Visier wie in Kirkstead (Lincolnshire) und in Furness (Lancashire).

Natürlich gab es zwischen den einzelnen Ländern auch Unterschiede hinsichtlich ritterlicher Rüstung und Bewaffnung. Andererseits ist eine Internationalität im Waffenbrauchtum und Waffengebrauch festzustellen, was angesichts der Tatsache, dass es einige wichtige Rüstungs- und Waffenproduktionszentren wie in Mailand, Augsburg, Nürnberg, Passau und Solingen gab, nicht weiter erstaunt.

Neben diesen wirklichkeitsbezogenen Momenten sind bei mittelalterlichen Grabbildern von Rittern in Rüstung auch symbolische und religiöse Werte zu erwägen. Ist die Darstellung eines Laien im Mönchsgewand als Zeichen besonderer Demut und religiöser Bestrebung zu werten (189), so ist auch in der Rüstung ein religiöser Aspekt zu sehen. Zwar wurden die Ritter im Vergleich zu den mit ihrem Ornat oder Ordensgewand bekleideten verstorbenen Geistlichen oder den mit einem Mönchsgewand bekleideten Laien nicht in klirrender Rüstung begraben; dennoch repräsentiert das Grabbild des Ritters mit Rüstung den Verstorbenen, und zwar als Kämpfer für den Glauben und gegen das Böse, eben als "miles christianus".

Die neutestamentarische Bibelstelle im Epheserbrief 6:10-20 verdeutlicht diese Vorstellung:

"Endlich werdet stark im Herrn und in der Kraft seiner Stärke. Legt die Waffenrüstung Gottes an, auf dass ihr standhalten könnt gegen die Ränke des Teufels. Denn unser Kampf geht nicht gegen Blut und Fleisch, sondern gegen die Mächte, gegen die Gewalten, gegen die Weltbeherrscher dieser Finsternis, gegen die bösen Geister in den Himmelshöhen. Darum greift zur Waffenrüstung Gottes, damit ihr am bösen Tage Widerstand leisten und, wenn ihr alles überwunden habt, bestehen könnt. So tretet denn an: eure Hüften umgürtet mit der Wahrheit, angetan mit dem Panzer der Gerechtigkeit, die Füße beschuht mit der Bereitschaft für das Evangelium des Friedens. Zu alledem ergreift den Schild des Glaubens, mit dem ihr alle feurigen Pfeile des Bösen löschen könnt. Nehmt auch den Helm des Heiles und das

Schwert des Geistes, das ist das Wort Gottes. (Lebt) in ständigem Gebet und Flehen; betet allezeit im Geiste, und seid dafür wachsam in aller Ausdauer und Fürbitte für alle Heiligen und auch für mich, dass mir das (rechte) Wort gegeben werde, sooft ich meinen Mund auf tue, um mit Freimut das Geheimnis der Heilsbotschaft zu verkündigen, für das ich ein Gesandter in Fesseln bin, damit ich in ihm den Freimut habe zu reden, wie ich reden muss."

Diese Bibelstelle deutet unter anderem die Funktion des geistlichen Kampfes an: Fürbitte für alle Heiligen, in diesem Fall besonders auch für den Apostel Paulus. Im Zusammenhang mit der Sepulkralkunst ist ein wichtiger Aspekt zu ergänzen: die Fürbitte und der Kampf für das eigene Seelenheil - bei der waffenhaltierenden Grabfigur in Rüstung nicht wie üblich durch einen Gebetsgestus, sondern durch aktiven Kampfgestus ausgedrückt. Es sind auf kämpferische Weise um ihr Seelenheil "betende" Ritter.

Dabei ist bereits vorgegriffen auf die Deutung der englischen als Kämpfer dargestellten Rittergrabfiguren (vgl. IV. 1.5.). An dieser Stelle soll im Hinblick auf die im folgenden behandelten Beispiele lediglich noch auf den symbolischen Wert der Waffen der mittelalterlichen Rittergrabfiguren hingewiesen werden. Im Epheserbrief werden die Huftumgürtung als Zeichen der Wahrheit, der Panzer als das der Gerechtigkeit, die Schuhe als das der Bereitschaft für das Evangelium des Friedens, der Schild als das des Glaubens, der Helm als das des Heiles und das Schwert als das des Geistes erklärt. Von den offensiv gebrauchten Waffen wird hier also lediglich das Schwert erwähnt.

Interessant ist, dass bei mittelalterlichen Rittergrabfiguren primär das Schwert dargestellt wurde, obwohl der Krieger zu Pferd in der Regel zuerst mit der Lanze, und erst nach dem Zersplittern dieser Waffe mit dem Schwert kämpfte. (190) Wohl gibt es auch Rittergrabfiguren mit Darstellungen von anderen Waffen, einer Lanze, eines Streithammers oder im 14. Jahrhundert auch

eines am Gürtel hängenden Dolches. Das Schwert fehlt aber auch bei solchen Figuren in der Regel nicht. Dieser Umstand ist wohl primär durch die spezifisch mystisch-religiöse Bedeutung des Swertes zu erklären. Im Alten Testament im Hochzeitslied für den König, Psalm 45 (44):4, heisst es:

"Gürte, du Starker, um deine Hüfte das Schwert. In deiner Hoheit und Ehre mache dich auf, ziehe dahin für Treue, Demut und Recht."

- In der mittelalterlichen Literatur wird die Bedeutung des Swertes klar zum Ausdruck gebracht. Dem jungen Parzival wird als Zeichen seiner Ritterlichkeit ein scharfschneidendes Schwert anstelle des unpassenden Jagdspießes umgegürtet. (191) Sein Schwert trägt ein Ritter aber solange unverdientermassen, als er sich nicht im Kampf damit geschlagen hat. (192)

Neben derartigen mehr ständisch-symbolisch motivierten Aussagen sind in der höfischen Literatur auch spezifisch mystische zu finden. Allein schon die Benennung eines Swertes mit einem Namen - König Artus' Schwert heisst Caliburn, das von Roland Durendart oder das des tapferen Heiden Terramer im "Willehalm" Schoyuse - zeugt von Personifizierung und damit von Mystifizierung dieser für die Ritterlichkeit unabdingbaren Waffe. Mit einem Schwert kann auch Wunderkraft verbunden sein. Sigune spricht zu Parzival:

"bekennestu des swertes segnen,
du maht ân angest strîtes pflegen." (193)

Besonders ausdrücklich ist die mystische Bedeutung des Swertes im biblischen Bereich bei der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies festgehalten: Jahwe stellt nach der Vertreibung östlich vom Garten Eden die Cherube und das zuckende Flammenschwert auf. (194) Im "Willehalm" ist eine hinsichtlich der

mystischen Bedeutung des Schwertes besonders interessante Stelle zu finden - den zum Kampf aufgerufenen christlichen Kriegern wird vorausgesagt, dass Christus am jüngsten Tag als Weltenrichter das Schwert, das alle gleichermassen treffen wird, im Mund voranträgt:

"der daz swert in sînem munt
für treit ame urteillîchen tage,
dâ mite der küene und der zage
bêde geschumphieret sint." (195)

In der englischen gotischen Sakralarchitektur wurden Zinnen als Symbol des himmlischen Jerusalem und dessen Wehrhaftigkeit verwendet; der Zweck einer realen Wehrhaftigkeit war dabei nicht ausschlaggebend. Ähnlich ist die Rüstung einer Grabfigur zu verstehen: Versinnbildlicht wird durch sie nicht primär eine effektive Kampfsituation, sondern vor allem auch ein Kampf in übertragenem Sinn, ein Kampf symbolischer Art.

1.1. Arme seitlich des Körpers

Die einfachste Konzeption einer Figur, eine gerade Körperhaltung mit parallelen, gestreckten Beinen und mit an den Körperseiten anliegenden Armen, ist bei einem Grabbild eines Gewappneten aus Maillezais (Deux-Sèvres) (Abb. 3) realisiert. Die ins frühe 13. Jahrhundert zu datierende Figur befindet sich heute im Museum von Niort (Deux-Sèvres). Im Museumskatalog von 1865 wurde die Figur einem Guillaume d'Aquitaine zugeschrieben, und zwar ohne Erläuterung, ob es sich um Guillaume le Grand (1030 gestorben) oder um Guillaume VI. (1037 gestorben), die beide in Maillezais bestattet wurden, handelt. Heute figuriert das Grabbild unter dem Namen Eudes d'Aquitaine. (196)

Wenn es sich auch um einen im 11. Jahrhundert Verstorbenen handeln mag, so ist die Grabfigur aus Maillezais von ihrem Stil her im 13. Jahrhundert anzusiedeln. Falls die Identifizierung richtig ist, liegt hier eine in Erinnerung an eine Persönlichkeit der Vergangenheit gemachte Grabfigur vor. Ihre Rüstung entspricht generell dem 13. Jahrhundert, ist aber durch das Fehlen eines Waffenrocks als archaisierend zu bezeichnen.

Interessant ist, dass der mit einem langen Kettenhemd Gewappnete auf einer Bettstatt mit Bettuch liegt. Durch diese Gestaltung entspricht das Monument den Grabmälern der englischen Könige von Fontevrault, dem Grabmal von Heinrich II. Plantagenet (1133-1189), von dessen Gattin Eleonore (1123-1204), der Tochter von Guillaume d'Aquitaine, von Eleonores Sohn Richard Löwenherz (1157-1199) und von Isabella d'Anglouème, der 1246 gestorbenen Gattin des englischen Königs Johann Ohneland. Diese Figuren liegen in ihrer Tracht, mit Krone und Szepter, auf dem Bett. Diese Darstellungsart erinnert an das Brauchtum, nach dem in England die Könige nach ihrem Tod aufgebahrt und dann zu Grabe getragen wurden. (197)

Der Gewappnete in Niort ist mit einem am Gürtel befestigten Schwert dargestellt. Die Arme und Hände der Steinfigur liegen ausgestreckt und inaktiv den Seiten des Körpers entlang. (Die rechte Hand, die im Gegensatz zur linken nicht im Maschenpanzer steckt, ist nicht original, sondern ein Ersatz aus Gips.) Von der ganzen Konzeption her ist anzunehmen, dass der Gewappnete als Toter dargestellt wurde. Ob seine Augen wie diejenigen der Königsfiguren in Fontevrault geschlossen dargestellt wurden, ist infolge des stark beschädigten Kopfes nicht mehr festzustellen. Doch allein die Position der Arme deutet auf einen Toten hin. Sie entspricht dem eindeutig einem Toten zugeordneten, vor allem in Italien vertretenen Gestus der auf dem Leib gekreuzten Armgelenke oder auch der ähnlichen Haltung der auf der Brust gekreuzten Arme. (198)

In der mittelalterlichen Literatur wird kaum auf diese Armposition angesprochen. Im "Iwein" werden zwar die dreihundert auf einer Burg gefangengehaltenen Frauen hoher Herkunft, die erbärmlich hausen, wegen ihres Gefühls der Schande mit hängenden Armen geschildert. (199) Doch diese Interpretation der Armhaltung lässt sich nicht auf den Gewappneten aus Maillezais übertragen, da dessen Arme nicht hängen, sondern - weil er auf der Bettstatt liegt und damit eindeutig als Liegefigur konzipiert ist - seitlich seines Körpers liegen.

Bauch stellt die Vermutung an, dass es sich beim Gewappneten im Museum von Niort um das Bild eines in Waffen Gestorbenen handeln könnte. (200) Diese Frage muss bei der nicht sicher identifizierbaren Figur offen bleiben. In Anbetracht der Bedeutung der Rüstung, wie sie eingangs dieses Kapitels erörtert ist, ist die Todesursache aber nicht als vorrangig für die wehrhafte Darstellung eines Verstorbenen zu erachten.

Die grösste Problematik der Figur in Niort ist mit einem anderen Aspekt verbunden, nämlich der Frage nach dem religiösen Bezug. Die Körperhaltung des als Toter Dargestellten gibt keinen Anhaltspunkt einer religiös zu interpretierenden Handlung oder Aussage. Eine Religiosität ist also primär ausserhalb der Figur zu suchen, und zwar in der Gesamtkonzeption des Monumentes: Das Grabmal muss ursprünglich in einer Nische platziert gewesen sein. (201) Im Mittelalter war es üblich, im oberen Teil einer Grabnische den Bezug zur Erlangung des Seelenheils darzustellen, vornehmlich durch zwei die aus dem toten Körper entwichene Seele aufnehmende Engel.

Der Figur aus Maillezais in Niort sind also zwei religiöse Aspekte, die primär nichts mit ihrer Gebärdensprache zu tun haben, zuzuschreiben: die Darstellung in der Rüstung und der ehemalige Standort in einer Nische.

1.2. Hand auf dem Körper

Weitere inaktive Hand- und Armgebärden sind mit der flach auf den Körper- auf die Beine, auf den Unterleib oder auf den auf den Leib gelegten Schild sowie auf die Brust- gelegten Hand verbunden. Bei diesen Gebärden ist in der Regel einfacher ein religiöser Bezug festzustellen als beim durch die Figur in Niort vertretenen Typus, wenn auch nicht so einfach wie bei vielen eine aktive Körperhaltung einnehmenden oder im Gebetsgestus dargestellten Rittergrabfiguren.

Tummers ordnet diese ruhige und träge Haltung von englischen Rittergrabfiguren einer Gruppe in Südwestengland aus der Zeit um die Mitte des 13. Jahrhunderts zu; zum Umkreis dieser Gruppe gehören auch die Figuren der Westfassade der Kathedrale von Wells. (202) Die Figuren dieser Typenart sind aber nicht nur geographisch und zeitlich sowie hinsichtlich einer begrenzten modebedingten Strömung, sondern auch ikonographisch einzuordnen.

Habicht geht in seiner Untersuchung über die Bedeutung der Gebärde in englischen Dichtungen des Mittelalters auf die Aktivität und Passivität der Gesten ein und kommt zum Schluss, dass in der alt- und mitttelenglischen Literatur heftiges Gestikulieren und unbeherrschte Gebärden bezeichnend für den Teufel, Unholde und den Sündigen, dessen Körper Affekten preisgegeben ist, sind. Die ruhige Körperhaltung schreibt der Autor dem allgemein durch ätherische Körperlosigkeit qualifizierten Guten zu. (203) Dieser Gegensatz ist schon aus der bildenden Kunst der Romanik bekannt.

Die Heftigkeit von mit Waffen hantierenden englischen Rittergrabfiguren, die in den folgenden Abschnitten behandelt werden, kann man aber nicht mit einer Personifizierung des Bösen erklären. Ob sie mit Sünden der Dargestellten in Verbindung zu brin-

gen ist, bleibe an dieser Stelle noch dahingestellt. - Hier interessiert vorerst die inaktive, ruhige Haltung, welche Figuren mit flach auf den Körper gelegter Hand einnehmen. Wenn der ikonographische Gehalt des Guten durch diese Haltung auf sie zu übertragen ist, so ist ein religiöser Aussagewert bestätigt.

Als ein erstes, englisches Beispiel dieses Typus soll die Grabfigur von William Longespée, Earl of Salisbury und Sheriff of Wiltshire, in der Kathedrale St.Mary in Salisbury (Abb. 4) betrachtet werden. Der 1226 nach kurzer Krankheit in Old Sarum (204) verstorbene Earl nahm politisch eine wichtige Stellung ein, war er doch eine der führenden Kräfte im Zusammenhang mit der 1215 gegenüber dem König durchgesetzten Magna Charta. Sein Name erscheint auch in der Einleitung der Magna Charta. William Longespée war ein illegitimer Sohn von König Heinrich II. und demzufolge Halbbruder von König Johann I. Ohneland. Er war einer der führenden Adligen seiner Zeit und wichtigen Heerführer des Königs. Bei der Grundsteinlegung der neuen Kathedrale von Salisbury am 28. April 1220 figurierte William Longespée zusammen mit seiner Frau Ela als namhaftester Kirchenpatron. Bei seinem Tod 1226 wurde er als erster in der eben erstellten Lady Chapel bestattet. (205) Heute befindet sich sein Grabmonument im Kirchenschiff, und zwar im südlichen Seitenschiff.

Die rechte Hand der mit gut zwei Metern überlebensgrossen, polychromen Figur aus Sandstein (206) ist flach auf die Hüfte gelegt. Der linke Arm und die Hand sind unter dem langen, für die Zeit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in seiner Form üblichen Schild verborgen. Das Schwert schaut unter dem Schild hervor. Die Beine liegen parallel und in entspannter Haltung leicht auseinander. Der Kopf in der hier auch den Mund bedeckenden Brünne ist der trägen Haltung der ganzen Figur entsprechend etwas seitlich, nach rechts, gedreht. Die Figur

vertritt den in England vorkommenden, eine inaktive Körperhaltung zur Schau tragenden Typus der Zeit von 1230 bis 1240. (207)

Diese englischen Rittergrabfiguren aus der Zeit um die Mitte des 13. Jahrhunderts vergegenwärtigen trotz ihrer inaktiven Haltung nicht Tote wie die Figur in Niort, wie viele Beispiele aus dem Süden Europas oder wie etwa auch die spätmittelalterlichen Transi-Figuren. Ihre Augen sind offen. Die träge Haltung kann mit der von Habicht festgestellten Ruhe der Guten, der Gottgefälligen, in Verbindung gebracht werden. (208)

Mehr Aufschluss hinsichtlich einer ikonographischen Aussage der Gebärde der flachen Hand auf dem Körper gibt ein rund hundert Jahre jüngeres Rittergrabbild: die Figur von Wilhelm oder Walter von Bopfingen aus der Zeit um 1340 in der Blasiuskirche in Bopfingen (Württemberg) (Abb. 5). Ihre rechte Hand ist nicht auf der Hüfte, sondern in der Mitte des Leibes plaziert. Die ursprünglich horizontal plazierte Grabplatte mit der etwa zwei Meter grossen Figur aus grauem Sandstein ist heute an der südlichen Chorbogenwand zu finden. Die Identifizierung ist nicht gesichert. Die Ortsgeschichte ordnet die Figur dem 1336 verstorbenen Walter IV. von Bopfingen zu. (209) Eine Inschrift aus dem 19. Jahrhundert über dem Grabmal hingegen lautet:

"1284 am Tag Johannis von der gülden Borden starb
der Edel Wilhalm von Bopfingen Ritter." (210)

In diesem Falle würde es sich also um ein mehrere Jahrzehnte nach dem Tod des Dargestellten gemachtes Monument handeln. Es wird vermutet, dass die lateinische Originalinschrift auf dem Stein selber

"A(nno) D(omini) MCCCXXXVI in die Johannis de porta
aurea Waltherus nobilis de Bopphingen eques obiit"

oder ähnlich gelautes hat. (211)

Die Rüstung der Figur aus der Zeit der Mitte des 14. Jahrhunderts ist aufwendig und reich dargestellt. Der Kopf des Ritters wird von einer Beckenhaube, sein Hals von einer Halsberge, der Körper von einem Kettenhemd und geschnürtem und gezaddeltem Lendner geschützt. Arme und Beine sind mit Schienen bedeckt. (212) Die Hände stecken in robusten Panzerhandschuhen. Der Kopf ruht auf einem Kübelhelm mit Adlerkopf-Helmzier und Helmdecke. Die Füße stehen auf einem lebendig gestalteten Löwen. Waffenmässig sind der Dolch, der auf der rechten Körperseite am breiten, auf Hüfthöhe platzierten Gürtel hängt, das Schwert und der Schild zu sehen. Das Wappen der Herren von Bopfingen zeigt ein mit Feh bedecktes Feld unter rotem Haupt. (213)

Die Gestaltung des Gesichtes mit den Furchen auf der Stirn ist wohl kaum mit einer Porträthaftigkeit in heutigem Sinn zu erklären, doch zeugt sie von einer Abkehr von den Idealen der Jugendlichkeit und Schönheit und von einem gewissen Naturalismus. Die gesamte Körperhaltung entspricht dem Stil der Gegend jener Zeit. (214) Die relativ schlanke Figur ist durch das Herausschieben der rechten Hüfte schwungvoll, beinahe S-förmig gestaltet; das Körpergewicht ist mehr auf das rechte Bein verlagert, der Kopf ist nach links gedreht.

Interessant an der Körperhaltung der Ritterfigur in Bopfingen sind aber vor allem Arme und Hände. Während die linke Hand repräsentativ Schild und Schwert hält (215), ruht die rechte Hand im schweren, augenfälligen Panzerhandschuh auf dem Leib, dem Ort der Eingeweide. Die Eingeweide spielten bekanntlich im mittelalterlichen Totenbrauchtum eine wichtige Rolle. Wenn einerseits das Entfernen der Eingeweide aus dem toten Körper mit der Haltbarkeit des Leichnams - besonders bei längeren Ueberführungsreisen zum Begräbnisort war das wichtig - zu tun hatte, war dieses Brauchtum andernteils auch mit dem alten, nicht spezifisch mittelalterlichen Glauben an die besondere Bedeutung der Eingeweide verbunden: Wie das Herz als Sitz der

Seele verstanden wurde, so galten die Eingeweide im allgemeinen als Sitz von Lebenskraft und von Seelenkräften. (216) Aehnlich, allerdings in weniger ausgeprägter Art als die im folgenden erläuterte Gebärde der auf die Brust beziehungsweise auf das Herz gelegten Hand, ist die flach auf den Unterleib gelegte Hand als Zeichen der Annahme göttlichen Willens zu deuten. - Eine auffallend ähnliche Figur sowohl in der Kostümierung als auch in den Gebärden ist diejenige eines Grafen von Orlamünde im Zisterzienserklöster zu Himmelkron in Oberfranken. Auf der fragmentarisch erhaltenen Inschrift ist der Dargestellte als "fundator monasterii" angegeben. Es dürfte sich somit um den 1340 verstorbenen Grafen Otto den Jüngeren handeln. Der Lendner stellt sich auch hier aus gepresstem Leder dar, die linke Hand hält ebenfalls den Schild, und die rechte ist auf den Leib gelegt. Auch die Körperhaltung, die Verschiebung der Hüften nach rechts, entspricht der Figur in Bopfingen, nur die Kopfhaltung ist etwas anders. Die Figuren in Bopfingen und im Kloster zu Himmelkron gehören also dem gleichen Typus aus der Zeit um 1340 an.

Bei der Gebärde der flach auf der Brust und damit in übertragendem Sinn auf dem Herz plazierten Hand spricht Garnier in seinem Gebärdenkatalog von "sincérité", "intériorité" und "acceptation". (218) In diese Richtung einer Aussage zielt auch die Gebärde der beiden auf der Brust gekreuzten Arme und gelegten Hände; diese Gebärde war auf dem Kontinent üblicher als in England. Sie wird ausführlicher im Abschnitt IV. 3.1. im Zusammenhang mit der Figur in La Sarraz behandelt. Als Beispiele von Grabbildern in Rüstung mit einer Hand auf der Brust dienen an dieser Stelle Grabbilder in der Temple Church in London. Von den acht Ritterfiguren aus dem 13. Jahrhundert in dieser Kirche nehmen vier die Gebärde der flach auf die Brust gelegten Hand ein, wobei eine die Position beider Hände bei gekreuzten Armen auf der Brust zeigt. Bei den restlichen drei dieser Beispiele

ist es jeweils die rechte Hand, die bei angewinkeltem Arm auf der Brust, auf der Herzgegend, liegt.

Trotz schweren, von Bombardierungen im Zweiten Weltkrieg herührenden Zerstörungen dieser zwischen 165 bis 180 Zentimetern messenden Figuren, ursprünglich wohl auf Gräbern beim Altar in der Temple Church plazierte (219), lassen sich die einzelnen Gesten, wo sie nicht mehr ersichtlich sind, rekonstruieren. Die drei Beispiele mit der rechten Hand auf der Brust geben diesbezüglich keine Probleme auf. Bei einer ersten, nicht mehr zu identifizierenden, nach ihrem Stil noch vor die Mitte des 13. Jahrhunderts zu datierenden Figur aus dunklem Purbeck Marmor ist der linke Arm unter dem Schild verborgen, die Beine sind parallel angeordnet. Die Hand des rechten Arms auf der Brust ist streng körpervertikal und körperaxial plazierte. Bewegter mutet die Haltung der Geoffrey de Mandeville, 1144 gestorbenem Earl of Essex, zugeordneten Figur aus Purbeck Marmor an: Die unkenntlich gewordene Partie des rechten Unterarms und der Hand ist bei angewinkeltem Ellenbogen ebenfalls auf der Brust liegend zu ergänzen, der andere Arm wird auch hier vom Schild zugedeckt, die Beine sind gekreuzt, und die Faltengebung des Waffenrocks ist weich fließend. Das dritte in der Gebärde entsprechende Rittergrabbild in der Temple Church, eine wohl ins dritte Viertel des 13. Jahrhunderts zu datierende Figur aus Marmor (Abb. 2) (220), zeigt die weichste Körperhaltung: Die rechte Hand ist in natürlicher Weise schräg auf die Brust gelegt, der andere Arm wird vom Schild zugedeckt, die Beine sind gekreuzt, der Kopf ist in inaktiver, an die Figur von William Longespée in Salisbury erinnernder Weise nach rechts gedreht.

Wie in Kapitel II. 3. erwähnt, ist die Gebärde der auf die Brust gelegten Hand in der mittelalterlichen Ikonographie genügend belegt. Deutlicher noch als die auf die untere Hälfte des Leibes gelegte Hand signalisiert die in der Gegend des Herzes

und damit des Sitzes der Seele aufgelegte Hand den Konsens mit göttlichem Willen. Weitere Ausführungen zur Bedeutung des Herzes und der Eingeweide sind im Abschnitt IV. 1.6.4. festgehalten.

Mit einer letzten hier abgehandelten, inaktiven, mit der flach aufgelegten Hand verbundenen Geste kommt der Schild mehr ins Spiel - es geht um die auf die Schildfläche gelegte Hand. Die Rittergrabfigur in Iddesleigh (Devon) aus der Zeit der Mitte des 13. Jahrhunderts ist ein Beispiel dieses Typus. Bei der mit gekreuzten Beinen daliegenden Figur ist die rechte Hand auf dem links auf den Körper gelegten Schild plaziert. Neben einem heraldisch-ständisch bedingtem Motiv ist dieser Haltung weitere Bedeutung zuzumessen. Der Schild rückt durch diese Geste gleichsam ins Zentrum der Aussage. Im "Willehalm" heisst es in der Schilderung eines tugendreichen Ritters:

"der schilt von arde was sîn dach." (221)

Der Schild wurde also bis ins 14. Jahrhundert gewissermassen als Teil des ritterlichen Menschen betrachtet. Diese Auffassung illustrieren unter anderen zwei Ritterfiguren aus Monkton Farleigh (Wiltshire) aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts. Bei diesen beiden Grabbildern mit gekreuzten Beinen ist der Schild frontal und körperaxial auf dem Leib plaziert; dabei schaut bei der einen Figur beim oberen Schildrand die rechte, auf die Brust gelegte Hand hervor, bei der anderen tun das die zum Gebet gefalteten Hände. Die Schutzfunktion des Schildes wird dadurch besonders betont; in Verbindung mit den Handgebärden der beiden Figuren ist wiederum an die "Macht des Bösen" zu denken. Mit diesem Gedanken stimmt die erwähnte Bibelstelle im Epheserbrief überein, in der zum Ergreifen des "Schildes des Glaubens" gegen die "feurigen Pfeile des Bösen" aufgerufen wird. (222) - Ob nun Arme und Hände unter dem körperaxial oder mehr seitlich auf dem Leib plazierten Schild oder auf diesem

selber liegen, macht letztlich für die ikonographische Aussage wenig Unterschied.

Die Gebärde der auf dem Schild, der seinerseits auf dem Körper liegt, platzierten Hand ist sowohl in England als auch auf dem Kontinent zu finden. Ein kontinentales Beispiel ist das Grabbild eines Herrn von Montchâlons in St-Martin in Laon; die Figur ist ins frühe 13. Jahrhundert zu datieren und wohl niederländischer Herkunft. (223) Ihre rechte Hand ist bei angewinkeltem Arm auf Brusthöhe auf den den Leib bedeckenden Schild gelegt. Als ein weiteres Beispiel aus England sei zuletzt noch die entsprechende Figur in Shepton Mallet (Somerset) aus der Zeit von 1240 bis 1250 erwähnt; ihre rechte Hand liegt bei körperabwärts gestrecktem Arm in Hüfthöhe auf dem auf der linken Körperhälte platzierten Schild.

1.3. Gefaltete Hände

Viele Rittergrabfiguren, besonders auf dem Kontinent, nehmen die Haltung des mit gefalteten Händen Betenden ein. Man kann bei diesem Gestus, der im Kapitel II. 3. in seiner Entwicklungsgeschichte und seiner Bedeutung erläutert ist, sozusagen von der Standardgebärde in der mittelalterlichen Sepulkralkunst sprechen. An dieser Stelle sei im Hinblick auf in folgenden Abschnitten abgehandelte Beispiele lediglich noch erwähnt, dass die Gebärde der gefalteten Hände bei stehenden, beziehungsweise liegenden und knienden Rittergrabfiguren zu finden ist, dass sie in England beispielsweise mit der Position der gekreuzten Beine (vgl. IV. 1.4.) oder mit einem zwischen den Handflächen gehaltenen Herz (vgl. IV. 1.6.4.) kombiniert wurde.

1.4. Gekreuzte Beine

Das Motiv der gekreuzten Beine kam in England seit dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts vor und ist auch noch für die Zeit der ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts zu verfolgen. Mit wenigen Ausnahmen sind die gekreuzten Beine nur bei in Rüstung dargestellten Rittergrabfiguren zu finden. (224) Bei den noch erhaltenen englischen Rittergrabbildern des erwähnten Zeitraums ist das Motiv der gekreuzten Beine prozentual äusserst gut vertreten, es scheint eher die Regel als die Ausnahme gewesen zu sein. Auf dem Kontinent hingegen findet sich diese Beinposition lediglich bei einigen spanischen Grabfiguren und in anderem ikonographischem Zusammenhang bei der Transi-Figur des Arztes und Priesters Guillaume Lefranchois in Arras. Während letztere Figur einen ausgestreckt liegenden Kadaver darstellt, bereits aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammt und wahrscheinlich von Totentanzdarstellungen angeregt worden ist, handelt es sich bei den spanischen Beispielen des ausgehenden 13. und des beginnenden 14. Jahrhunderts um von England her beeinflusste Rittergrabfiguren. (225) Auch räumlich ist das Vorkommen der gekreuzten Beine in Spanien konzentriert: In der Provinz Valladolid, so in den Klöstern Santa Maria de Matallana und Santa Maria de Palazuelos, gibt es derartige Beispiele.

In der englischen Grabmalkunst ist das Motiv der gekreuzten Beine in verschiedenen Variationen zu finden. Neben einer mehr unbewegten Anordnung mit oberhalb der Knie gekreuzten Beinen, oft bei frühen Beispielen des 13. Jahrhunderts vertreten, kommen auch die in der Höhe der Knie oder der Unterschenkel gekreuzten Beine vor, namentlich aus der Zeit des ausgehenden 13. und des frühen 14. Jahrhunderts. Still daliegende Figuren stehen heftig bewegten Beispielen gegenüber.

Beispiele von ruhig konzipierten Figuren sind, aus vielen herausgegriffen, die örtlich und in ihrer ikonographischen Konzep-

tion nahe beieinanderliegenden Rittergrabfiguren in Kemble und in Down Ampney (Gloucestershire) (Abb. 6); letztere wird im Ort als der Kreuzfahrer Nicholas de Valers identifiziert. Sehr heftig bewegt dagegen ist die wie die Beispiele von Down Ampney und Kemble ins späte 13. Jahrhundert zu datierende Holzfigur in der Kathedrale von Gloucester; sie wird dem 1134 gestorbenen Sohn von Wilhelm dem Eroberer, Robert, Herzog der Normandie, zugeschrieben. (226) Das obere, rechte Bein der - allerdings stark restaurierten - Holzfigur ragt mit dem Knie markant in die Höhe, der Unterschenkel beschreibt eine steil abfallende Linie.

Noch heftiger bewegt ist die ebenfalls ins späte 13. Jahrhundert zu datierende, aus Sandstein gehauene Ritterfigur in Dorchester (Oxfordshire) (Abb. 7). Sie wird als Sir John Holcomb, der als Kreuzfahrer gestorben sein soll, identifiziert. Heftig bewegt ist die Figur in der Partie der bei den Unterschenkeln gekreuzten Beine, in ihrer aktiven Gebärde des Schwertziehens, in ihrer ganzen Drehung des Körpers und im Gesichtsausdruck. Diese lebensvolle, sehr plastische, voluminöse Gestaltung ist aber - obwohl in der Literatur oft aufgeführt - unter den englischen Rittergrabfiguren recht selten. Tummers spricht von einer kleinen Gruppe von Ritterfiguren mit gekreuzten Beinen und der Gebärde des Hantierens mit dem Schwert, die eine "lively martial attitude" einnehmen. (227)

Seltsam krumm, vielleicht auch infolge der Abnützung des Steins verändert, sind die Beine der lediglich etwas über sechzig Zentimeter langen, in einer kleinen Nische in der Südkapelle der Kirche St. Mary in Long Wittenham (Berkshire) (Abb. 8) liegenden Ritterfigur aus Sandstein. Identifiziert wird diese kleine Figur als Gilbert de Clare, auch "Gilbert the Red" genannt, Earl of Gloucester und Hertford sowie Lord of the Manor of Long Wittenham, der Kreuzzugsteilnehmer war und im Jahr 1295 starb. Die Beine der kleinen, ganz auf dem Rand der Nische

angebrachten Ritterfigur kommen unten, auf der Höhe der Knöchel, aufeinander zu liegen.

Die Anordnung der gekreuzten Beine bringt auch die Position der Füße mit sich. Sind bei ruhig, mehr oder weniger gestreckt dargestellten Beinen die Fussspitzen in gleicher Höhe oft gegeneinander gerichtet, so liegen die Füße bei Figuren, die heftige Bewegung ausdrücken, weiter auseinander. Eine besondere Position ist die an eine Schreitbewegung erinnernde Anordnung mit auf die gleiche Seite gerichteten Fussspitzen, so etwa bei Gilbert Marshal (Abb. 1) und bei der ruhigen, mit der Hand auf der Brust dargestellten, vielleicht als Robert de Ros zu identifizierenden Figur (Abb. 2) in der Temple Church zu finden. Dass mit dieser Anordnung der Füße kein eigentliches Schreiten dargestellt ist, geht aus den jeweiligen Gesamtkonzeptionen der entsprechenden Figuren hervor; bei den englischen Rittergrabbildern ist die Stellung des Liegens gegenüber derjenigen des Stehens in recht hohem Masse verwirklicht. (228)

Ein weiterer Unterschied resultiert aus der jeweiligen Wahl, welches der gekreuzten Beine das obere ist. In den meisten Fällen der erhaltenen englischen Rittergrabfiguren ist es das rechte Bein, ebenso bei der Mehrzahl der spanischen Beispiele in der Provinz Valladolid. (229) Nach Tummers ist diese Wahl generell als willkürlich einzustufen, kann aber auch mit dem Standort, der dem Betrachter zugekehrten Seite der Figur und einer dabei optisch möglichst günstigen Anordnung der Beine in Zusammenhang gebracht werden. (230) Dieser rein funktional begründeten Erklärung Tummers kann keine ikonographische Deutung entgegengehalten werden: Weder sind verschiedene Armgebärden wie Gebetsgestus oder das Hantieren mit dem Schwert ausschliesslich mit dem oberen rechten oder mit dem oberen linken Bein kombiniert, noch lässt sich in dieser Angelegenheit ein ikonographisches Grundmuster finden.

Interessanter sind die folgenden, sich mit einer allfälligen ikonographischen Notwendigkeit befassenden Betrachtungen. Das Motiv der gekreuzten Beine ist bei Ritterfiguren mit verschiedenen Grundkonzeptionen, insbesondere mit verschiedenen Arm- und Handgebärden, zu finden. Die besonders auf dem Kontinent wichtige Gebärde der gefalteten Hände kommt auch in England üblicherweise mit parallel angeordneten Beinen vor; doch ist der Gebetsgestus in der englischen ritterlichen Sepulkralkunst auch in Kombination mit gekreuzt angeordneten Beinen anzutreffen. Bei den erhaltenen Rittergrabfiguren wird diese Kombination für die Zeit des ausgehenden 13. Jahrhunderts immer häufiger - natürlich sind dabei keine schlüssigen quantitativen Folgerungen zu ziehen, da die Quellensituation auch in dieser Hinsicht eine willkürliche bleibt.

Vereinzelte lässt sich das Motiv der gekreuzten Beine auch beim englischen Grabfigurentypus mit einem Herz oder einem ähnlichen Gegenstand zwischen den Händen finden. Das um 1300 zu datierende, Gervasse Alard zugeordnete Grabbild in der Kirche von Winchelsea (Sussex) ist ein derartiges Beispiel. Ritterfiguren, bei denen die Gebetshaltung mit gekreuzten Beinen kombiniert ist, wirken in sich geschlossen; das Motiv der gekreuzten Beine erweckt hier in der Regel alles andere als den Eindruck heftiger Aktivität, ebensowenig wie bei Rittergrabfiguren mit dem Schild auf dem Leib und mit gekreuzten Beinen, etwa bei den zwei bereits erwähnten Beispielen in Monkton Farleigh (Wiltshire) aus der Zeit nach der Mitte des 13. Jahrhunderts.

Die nur in der englischen Sepulkralkunst vorkommende Gebärde des Schwertziehens oder -einsteckens ist mit sehr wenigen Ausnahmen mit der ebenfalls spezifisch englischen Position der gekreuzten Beine kombiniert. Die Konzeption einer derartigen Figur kann ruhig oder auch, wie etwa beim Grabbild von Gilbert Marshal in der Temple Church oder besonders bei den entsprechenden Figuren in Dorchester und Gloucester, ausgesprochen

heftig bewegt sein. Der ikonographische Gehalt ist aber derselbe.

Das Motiv der gekreuzten Beine ist nicht zwingend notwendig für die ikonographische Aussage eines Grabbildes. Dies soll der Vergleich zwischen den drei sehr ähnlich konzipierten Rittergrabfiguren aus Sandstein aus dem 14. Jahrhundert in Ingham und Reepham (Norfolk) und in Bourrough Green (Cambridgeshire) illustrieren. Das gemeinsame Hauptmerkmal dieser drei Monumente, desjenigen des 1343 gestorbenen Sir Oliver de Ingham in der Kirche Holy Trinity in Ingham (Abb. 9), desjenigen des 1361 gestorbenen Barons William de Kerdeston in der Kirche St. Mary in Reepham (Abb. 10) (231) und desjenigen des 1393 gestorbenen John de Burgh in der Kirche St. Augustine in Borrough Green (Abb. 11), ist der pflastersteinartig gestaltete Untergrund, auf dem die Figuren liegen. Die Grabbilder von Oliver de Ingham und William de Kerdeston haben eine überaus ähnliche Gesamtkonzeption: Die Arme greifen beide über den Oberkörper hinweg, die linke Hand liegt auf dem pflastersteinartigen Untergrund, die rechte auf dem Schwertknauf, um die Waffe ganz in die Scheide zu stoßen. Bei der gut erhaltenen Figur in Reepham ist diese Gebärde genau zu sehen; bei der beschädigten Figur in Ingham ist sie im Detail nicht mehr genau zu erkennen, da die rechte Hand und der obere Teil des Schwertes fehlen, aber in gleicher Weise zu rekonstruieren. Bei der Figur von John de Burgh in Borrough Green sind die Arme nicht um den Körper geschlungen; die rechte Hand liegt auf der Brust, der rechte Arm auf dem Schaft einer heute nicht mehr erhaltenen Waffe. (232) Der linke Arm des Grabbildes von John de Burgh ist nicht mehr zu sehen, da die linke Körperhälfte lieblos in eine nachträglich gebaute, den Bogen zu einer ehemaligen Nordkapelle zuschliessende Wand eingemauert wurde. Vermutlich war der linke Arm mit einem Schild versehen. (233) Die Beine der Figur von John de Burgh sind gekreuzt, die Füße ruhen auf einem Löwen.

Beim Grabbild von William de Kerdeston in Reepham sind die Beine ebenfalls gekreuzt, und ein Löwe ist am Fussende dargestellt. Bei der Figur von Oliver de Ingham fehlen die Unterschenkel, lediglich die Füße auf dem Löwen sind noch erhalten. Bislang wurde angenommen, dass die Figur in Ingham, die derjenigen in Reepham in den Details entspricht und vielleicht in derselben lokalen Werkstatt entstand, ebenfalls gekreuzte Beine hatte, zumal die Darstellung von Oliver de Ingham noch vehementer in der körperlichen Drehung ist als das Grabbild von William de Kerdeston. (234) Doch dem ist nicht so. Betrachtet man nämlich die Figur von Oliver de Ingham in ihrer ganzen Länge und die Füße auf dem Löwen, so lassen sich die Beine nicht gekreuzt rekonstruieren. Diese Beobachtung deckt sich mit zwei 1813 publizierten Illustrationen, auf denen die Figur in Ingham ohne gekreuzte Beine abgebildet ist. (235)

Von den drei heute noch existierenden Beispielen des Typus der auf einem pflastersteinartigen Untergrund liegenden Rittergrabfigur weisen also zwei das Motiv der gekreuzten Beine auf, und zwar nicht die beiden sich am meisten entsprechenden: Bei gleicher Armhaltung hat die Figur in Reepham gekreuzte, die ihr sehr ähnliche Figur in Ingham parallele Beine. Aus diesem Vergleich lässt sich folgern, dass das Motiv der gekreuzten Beine für eine bestimmte ikonographische Aussage keine Notwendigkeit ist.

Auch die erwähnten spanischen Figuren haben Konzeptionen, die ihre gekreuzten Beine nicht als ikonographische Notwendigkeit erscheinen lassen. Die Handgestik dieser Rittergrabfiguren, beispielsweise derjenigen im Kloster Matallana, muten mehr höfisch als kämpferisch an. Die linke Hand nämlich greift an die Mantelschnur, die rechte rafft den weiten Mantel - eventuell handelt es sich um den Mantel eines spanischen Ritterordens - weiter unten, auf der Höhe der Oberschenkel. In Villasilrga findet sich der Falke als Attribut. Nur ausnahms-

weise erinnert die Handgestik dieser spanischen Beispiele an ritterliches Kämpfertum, mit dem die gekreuzten Beine gern in Verbindung gebracht werden: Im Kloster Palazuelos gibt es eine Rittergrabfigur, die mit der rechten Hand das Schwert aufrecht hält; mit der linken Hand greift sie an die Mantelschnur. (236)

Dennoch ist das Motiv der gekreuzten Beine nicht einfach stilistisch zu erklären. Um die ikonographische Bedeutung zu erkennen, muss die Herkunft der Gebärde geklärt werden. Dazu dienen Beispiele aus verschiedenen Zeiten und verschiedenen Bereichen der bildenden Kunst. Auszuschliessen sind dabei die gekreuzten Beine von Sitzenden, bei denen andere Inhalte, diejenigen der Bequemlichkeit, der Würde und des Nachdenkens, ausschlaggebend waren. (237)

Aus der Antike finden sich gekreuzte Beine bei Darstellungen von Stehenden, das Spielbein vor das Standbein gekreuzt (238), und Tanzenden, etwa von Satyrn, die durch diese Art in ihrer Unruhe charakterisiert werden. (239) Eine derartige Konzeption kann nicht auf christliche Grabbilder übertragen werden. Mehr Bezug zu den Rittergrabfiguren mit gekreuzten Beinen ist in der Bilderwelt der Romanik, namentlich der französischen Romanik, zu finden. Heftig bewegte Figuren mit willkürlich, bisweilen gekreuzt angeordneten Beinen fallen allerdings als Vergleichsbeispiele ausser Betracht, ihre dämonische Komponente lässt sich nicht mit Grabbildern in Verbindung bringen. Hingegen bieten andere romanische oder teilweise bereits gotische Figuren mit heftig bewegt oder in ruhiger Manier gekreuzten Beinen eine Vergleichsbasis. Es handelt sich dabei um verschiedene typisierte, vornehmlich biblische Gestalten. Um beim Alten Testament zu beginnen, sei zuerst das Figurenpaar Adam und Eva genannt. Auf Kapitellen von Cluny Ende 11. und anfangs des 12. Jahrhunderts sind Adam und Eva beim Sündenfall einmal beide mit gekreuzten, einmal Eva mit parallel stehenden und der in den Apfel beissende Adam mit gekreuzten Beinen dargestellt. Die

gekreuzten Beine dieser der Sünde preisgegebenen Figuren stimmen mit Garniers These, nach der diese Beinposition ein Zeichen der Unterlegenheit, Schwäche und des Unvermögens sein kann, überein. (240)

Weitere biblische Figuren mit gekreuzten Beinen in der romanischen oder frühgotischen kontinentalen Kunst, namentlich Säulenfiguren, stellen Propheten und Apostel dar. Die Apostelfiguren Petrus und Paulus vom Portal des Kapitelsaals in Toulouse, nach 1100 zu datieren und von einem Gilabertus signiert, haben beide gekreuzte Beine, bei der einen ist das linke, bei der anderen das rechte vorne. (241) Auch in der Kathedrale von Santiago de Compostela weist eine der von Meister Mateo um 1180 gemachten Apostelfiguren am Portico de la Gloria gekreuzte Beine auf. Weiter wurde das Motiv, in ähnlich starrer Form, für eine Prophetensäulenfigur in Chartres gewählt. Der Prophet Jeremias ist am Südportal der Kirche von Moissac mit gekreuzten Beinen überlängt, ruhig aber dennoch tänzerisch dargestellt. In ekstatisch-schreitender Pose präsentiert sich an der Kirche von Souillac in Südwestfrankreich der Prophet Jesaja; man hat diese den Körper dehnende Pose des Schreitens der Figur aus der Zeit um 1130 als Entrückung zur Vision interpretiert. (242)

Einen Vergleich mit dem Typus der englischen Rittergrabfigur mit gekreuzten Beinen lohnt auch eine in entsprechender Pose auf einem Laster stehende Tugendfigur am Westportal der Kirche St-Maurice von Blasimon in der Gironde. Man vergegenwärtige sich vergleichsweise noch einmal die auf einen Drachen tretende Grabfigur von Gilbert Marshal in der Temple Church. Bei derartig positiv zu wertenden Figuren, Propheten, Aposteln oder Tugendfiguren, trifft Garniers Aussage zu, nach der die gekreuzten Beine nicht nur Ausdruck der Unterlegenheit, sondern auch der Ueberlegenheit und Macht sein können. (243)

Eine Darstellung des schlafenden Adams bei der Erschaffung Evas aus der Zeit um 1100 an der Fassade des Doms von Modena zeigt ebenfalls gekreuzte Beine. Die im Schlaf gekreuzten Beine des noch nicht sündig gewordenen Menschen mögen auf den bevorstehenden Sündenfall, aber bereits auch schon auf den durch den Schlaf vorgezeichneten Tod und, damit verbunden, auf die Auferstehung hindeuten. Eine spätere Darstellung, eine Illustration der Histoire d'Outremer von Guillaume de Tyr aus dem 15. Jahrhundert, zeigt einen in der Schlacht Gefallenen mit gekreuzten Beinen auf dem Boden liegend. (244) Hier sind also die gekreuzten Beine nicht wie beim Adam in Modena oder bei Grabwächtern in Darstellungen der Auferstehung Christi mit dem Schlaf, sondern mit dem Tod verbunden.

Ob die gekreuzten Beine mit dem Auferstehungsgedanken in Beziehung stehen, muss Hypothese bleiben. In diese Richtung deutet ein Detail des 1129 datierten Taufsteins in Freckenhorst in Westfalen: Christus erscheint bei seiner Himmelfahrt mit gekreuzten Beinen. Die Beinposition kann hier allerdings auch als heftiges Schreiten interpretiert werden. - Als ikonographisch zwingend auf die Auferstehung hindeutende Gebärde sind die gekreuzten Beine sicher nicht aufzufassen, vielleicht aber jeweils als Verdeutlichung der religiösen Idee.

Diese Ueberlegungen hinsichtlich des Motivs der gekreuzten Beine weisen auf den Kampf gegen das Böse hin. Die Vergegenwärtigung eines Verstorbenen durch ein Grabbild mit gekreuzten Beinen scheint mit den zentralen Gedanken des Seelenheils und der Auferstehung zusammenzuhängen. Es sei hier nochmals festgehalten, dass derartige Grabbilder keineswegs zwingend Kreuzfahrer oder Tempeler repräsentieren (vgl. III. 4.).

Aufs Technisch-Stilistische konzentriert ist die Betrachtungsweise Tummers: Er untersucht das Motiv der gekreuzten Beine primär in dieser Hinsicht. Tummers bringt dabei die gekreuzten

Beine mit der Entwicklung einer mehr realistischen Darstellung des Liegens in Verbindung. (245) Die lebendige Haltung der Rittergrabfigur in Dorchester zeigt demzufolge eine fortgeschrittene, die Möglichkeiten der Liegefigur nun nutzende Entwicklungsstufe. Diese auf Technisch-Stilistische und Formale verlagerte Analyse ist in sich logisch und hat ihre Berechtigung. Sie schliesst eine für die mittelalterliche Bilderwelt eminent wichtige ikonographische Bedeutungsanalyse der Gebärden und Körperhaltungen keineswegs aus.

Interessant ist Tummers' Feststellung, wie stark die Individualisierung bei englischen Rittergrabfiguren, gerade was die Position ihrer gekreuzten Beine betrifft, ist. Tummers bringt diesen Aspekt mit dem Selbstbewusstsein und Selbstverständnis des englischen Adels und Rittertums in Verbindung. (246) Letztlich ist der englische Grabfigurentypus mit gekreuzten Beinen und mit der im nächsten Abschnitt erläuterten Gebärde des Hantierens mit dem Schwert als eigene Ausformung der englischen Gotik, die ja auch in der Architektur ihre eigenen, vom kontinentalen Formenkatalog losgelösten Blüten trieb, anzusehen. (247)

Verständlicher wird das ikonographisch komplex erscheinende Motiv der gekreuzten Beine durch die zusätzliche Betrachtung der oft kombinierten Gebärde des Hantierens mit dem Schwert. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass das Motiv der gekreuzten Beine im Hinblick auf die Aussage einer Figur nicht ikonographische Notwendigkeit ist, aber intensivierend wirkt.

1.5. Hantieren mit dem Schwert

Die spezifisch bei englischen Rittergrabfiguren vorkommende Gebärde des Zückens oder Einsteckens der Schwertes, üblicherweise mit dem ebenfalls spezifisch englischen Motiv der gekreuzten Beine kombiniert, mag auf den ersten Blick wenig religiösen Gehalt mit sich bringen. Doch bei eingehenderer, mit Beispielen aus Literatur und Bilderwelt vergleichender Betrachtung ist ihr sehr wohl ein solcher zuzuordnen. Zeitlich trat diese Gebärde etwa mit dem Motiv der gekreuzten Beine auf, nämlich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts und bis knapp zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Nach den noch vorhandenen Beispielen zu urteilen, war die erste dieser beiden Gebärden diejenige der gekreuzten Beine.

Wurde anfänglich das Schwert lediglich durch eine Hand in die Gebärdensprache der Grabfiguren einbezogen, so waren es seit dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in der Regel beide Hände, die mit der symbolträchtigen Waffe beschäftigt sind. Der Typus der mit dem Schwert hantierenden und mit gekreuzten Beinen daliegenden Ritterfigur verbreitete sich, vom Westen des Landes aus, über ganz England. (248)

Grundsätzlich sind zwei Arten des Hantierens mit dem zu einem guten Teil in der Scheide steckenden Schwert zu unterscheiden: das Schwertziehen und das Schwerteinstecken. Allerdings ist bei vielen Beispielen unklar, ob es sich um Zücken oder Einstecken handelt. Beispielsweise hält die John Holcomb zugeschriebene Grabfigur in Dorchester (Abb. 7) mit der linken Hand die Scheide, mit der rechten, im Gelenk gedrehten Hand den Schwertgriff, ohne dass aber bei der heftigen Bewegung eine Zieh- oder Stossrichtung eindeutig auszumachen wäre. Die rechte Hand beim Schwertgriff ist mit dem Daumen unten und mit den restlichen vier Fingern oben übergreifend dargestellt. Diese Handposition ist unter anderem in einer Illustration des Rolandsliedes der

Heidelberger Handschrift zu sehen, wo der Ritter Genelun das Schwert aus der Scheide zieht, wie aus dem Text hervorgeht. (249) Die Aktivität der Ritterfigur von Dorchester lässt an sich eher auf die Handlung des Schwertzückens schliessen.

Eine wenig praxisorientierte Bewegung des Schwertziehens oder -einsteckens ist mit der Handstellung mit dem Daumen über der Waffe dargestellt. So ist bei der Guillaume de Harcourt zugeordneten Ritterfigur in der Kathedrale von Worcester der Daumen der rechten Hand über das Schwert gelegt, die anderen vier Finger umgreifen die Waffe von unten her.

Schlüssig ist die Frage des Schwertziehens oder -einsteckens bei Figuren zu beantworten, bei denen eine Hand auf den Schwertknauf gelegt ist. Diese Gebärde ist eindeutig als Stossbewegung zu interpretieren, die entsprechenden Ritter sind bei der Handlung des Schwerteinsteckens repräsentiert. Ein derartiges Beispiel ist die wahrscheinlich einem Mitglied der Familie Warenne zuzuschreibende Rittergrabfigur aus Holz in der Southwark Cathedral in London. Die rechte Hand dieser ins späte 13. Jahrhundert zu datierenden, stark restaurierten und mit dem linken über dem rechten gekreuzten Bein dargestellten Figur ist um den Schwertknauf gelegt; die linke Hand hält die Schwertscheide.

Ein grundlegender Unterschied im Aussagewert ist zwischen den beiden oft nicht auseinanderzuhaltenden Möglichkeiten des Handtierens mit dem Schwert, des Zückens und des Einsteckens, wohl kaum zu finden. Um die Bedeutung der Gebärde zu ermitteln, werden im folgenden einige englische Rittergrabbilder näher untersucht, bei Einbezug der gesamten Körperhaltung, der Attribute und allenfalls der biographischen Daten des jeweiligen Dargestellten.

Als erstes Beispiel dient die wegen ihrer eindrücklichen und rundplastischen Gestaltung in der Sekundärliteratur oft erwähnte, John Holcomb zugeordnete Ritterfigur in Dorchester (Abb.7). Wie bereits festgestellt (vgl. IV. 1.4.), ist Tummers recht zu geben, wenn er die Figur in ihrem heftigen, kriegerischen Ausdruck ("lively martial attitude") für die gesamte englische ritterliche Sepulkralkunst nicht als repräsentativ betrachtet. Unter den erhaltenen englischen Rittergrabfiguren ist eine derartige Gestaltung sogar als Ausnahmeerscheinung zu werten. Für den ikonographischen Gehalt ist eine aktivere oder inaktivere Haltung letztlich nicht entscheidend (vgl. II. 4.).

Die Ritterfigur liegt heute, umgeben von weiteren Grabbildern, in der Mitte der Lady Chapel im Südflügel der Abteikirche St. Peter and St. Paul in Dorchester. Dies ist nicht sicher der ursprüngliche Standort. Die Rittergrabfigur aus Sandstein ist überlebensgross - wären ihre Beine ausgestreckt, hätte sie eine Länge von rund zwei Metern. Im Hinblick auf die stilistische Fortschrittlichkeit erscheint es sinnvoll, das Monument ins ausgehende 13. Jahrhundert zu datieren. (250)

John Holcomb, den die Figur repräsentieren soll, verstarb 1270 an Wunden, die er sich im Heiligen Land zugezogen hatte. (251) Die voluminöse Figur liegt im Waffenrock und darunter getragenen Kettenpanzer, der Arme, Hände, Kopf und auch die Unterschenkel schützt, mit angewinkelten und gekreuzten Beinen - das rechte ist oben - auf der Grabplatte. Das Schwert, heute abgebrochen, wird in der erwähnten heftigen Geste aus der Scheide gezogen. Der Schild an der linken Körperseite ist ohne heraldische Spuren und kann für eine sichere Identifizierung der Figur keinen Hinweis geben. Alles an diesem Grabbild ist heftig bewegt, der sich in gedrehter Haltung präsentierende Körper, die angewinkelten Beine, der linke abgedrehte Fuss, die Gewandfalten, bei den Füßen der auf eine Seite gekippte kleine Löwe und auch die Gesichtsmimik mit dem entschlossenen - oft auch als

schmerzbedingt interpretierten - Zug um den Mund. Die massive, körperlich gut empfundene Figur ist für ihre Zeit stilistisch fortschrittlich. Ob das damit zusammenhängt, dass bei Dorchester einst eine römische Stätte war und dass man schon im Mittelalter auf römische Funde stiess und diese zum Vorbild nahm, kann nur vage Vermutung sein. (252)

Um der Bedeutung dieser mit dem Schwert hantierenden, äusserst kämpferisch konzipierten Figur näherzukommen, sind Vergleiche zu entsprechenden Stellen und Objekten der Literatur und bildenden Kunst der Zeit zu ziehen. Als erstes ist ganz einfach festzuhalten, dass es sich bei derartigen Rittergrabfiguren um Darstellung von Kämpfenden, die nicht zu Pferd sitzen, handelt. In Hartmann von Aues "Erec" ist geschildert, wie Erec und ein Gegner nach Zersplitterung der Lanzen im Kampf vom Pferd steigen und das Schwert aus der Scheide ziehen:

"dô muosten si lâzen
die zoume von den handen
und anders inz enblanden.
si erbeizten beide gelîche
vil unmuëzeclîche
und envuorten diu swert." (253)

Der Typus der englischen mit dem Schwert hantierenden Ritterfigur bezieht sich also zweifellos auf ritterliches Gebaren, auf das dem Ritters tum vorbehaltene Tätigkeitsfeld des Kämpfens.

In der Literatur ist der Typus des schwerverwundet daliegenden Helden zu finden, so Gawein im "Morte Arthur", der sich nicht mehr erheben kann und trotzdem, um sein Heldentum zu beweisen, Schwert und Schild packt. (254) Im "Parzival" wird dem jungen Helden ein scharfes Schwert umgegürtet und ihm gezeigt, wie man es aus der Scheide zieht; gleichzeitig wird Parzival ermahnt, nie zu fliehen. (255)

Das Hantieren mit dem Schwert ist also im Umfeld der ritterlichen Tugenden zu sehen und zudem mit dem Selbstverständnis des englischen Rittertums in Verbindung zu bringen. Auch Heftigkeit, die in der Sepulkralkunst im Fall von Dorchester überdeutlich gezeigt ist, lässt sich in das ritterliche Tugendsystem durchaus einordnen, etwa wenn im "Erec" der Held im Kampfeszorn das Schwert mit beiden Händen fasst, um sich zu schlagen. (256) Das Wertsystem, in dem dem Tugendhaften ein ruhiger Gestus und dem Sündigen heftige Gebärde zuzuordnen ist, kann hier, wie bereits erwähnt, nicht gelten. Vielmehr wird durch die heftige Gebärde eines Helden wie durch Drohgebaren eines Heiligen positiver ethischer Wert ausgedrückt, zumal es sich ja in solchen Fällen keineswegs um Affektgebärden handelt. (257) Gerade in der mittenglischen Literatur wird, im Gegensatz zum altenglischen Schrifttum, das sich durch Kämpferpose anzeigende Haudegentum bewusst gemacht. (258) Dies schliesst natürlich nicht die ruhigere, gemilderte Form in der Darstellung aus, etwa wie sie bei der Figur des heiligen Michael am Westportal der Kirche von Saint-Gilles im südlichen Rhonetal zu sehen ist: Der Heilige tötet in verhaltener, beinahe inaktiver Weise mit der Lanze einen Drachen. Eine mehr oder weniger aktive Haltung bleibt eine Frage des Stils.

Die Suche nach der Gebärde des Hantierens mit dem Schwert in der bildenden Kunst führt zu Engelsfiguren, die ein Untier, meistens einen Drachen, bekämpfen. Es sind Figuren, die in der Regel mit der einen Hand den Schild, mit der anderen das gezückte Schwert aufrecht halten oder mit ihm gegen den Feind agieren. Ein Beispiel bietet die Darstellung von den auf den Lastern stehenden Tugenden an der aus Magdeburg aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammenden Bronzetür der Sophienkathedrale in Nowgorod: Eine der Tugenden präsentiert sich, auf dem bereits besiegten Laster stehend, mit gezücktem Schwert. Ein anderes Beispiel ist eine Kapitell Darstellung in Perrecy-les-Forges, die einen eine Seele verteidigenden Engel zeigt; die

kleinere Figur der Seele ist ebenfalls halb durch den Schild des mit hoherhobenem Schwert kämpfenden Engels geschützt.

Die englischen Rittergrabfiguren halten in den meisten Fällen das Schwert nicht aufrecht. Doch das Zücken oder Einstecken des Schwerts schliesst die folgende oder eben geschehene Handlung des Kämpfens in die Aussage mit ein. Gegen wen ein Ritter wie etwa derjenige in Dorchester kämpft, kann mangels der Vergegenwärtigung dieser Gegner letztlich nicht schlüssig beantwortet werden. Die Rittergrabfigur in kämpferischer Pose schlechthin als Kämpfer für die Kirche zu bezeichnen, ist ungeschickt, kommt doch eine solche Interpretation der im Einzelfall oft nicht zutreffenden Identifizierung mit einem Kreuzfahrer gefährlich nahe. Sinnvoller ist es, die mit dem Schwert hantierenden Rittergrabfiguren generell als "Kämpfer gegen das Böse" zu bezeichnen; vielleicht ist dabei der Kampf gegen die eigene Seele bedrohende böse Mächte miteingeschlossen.

In dieser Richtung ist wohl ein weiteres englisches Rittergrabbild zu deuten, nämlich die kleine, als Gilbert de Clare identifizierte Figur in der Kirche St. Mary in Long Wittenham (Berkshire) (Abb. 8). Das Sandsteinfigurchen in einer Wandnische der heute als Sakristei gebrauchten Südkapelle ist ins späte 13. Jahrhundert zu datieren. In der Archivolte des Wandnischenbogens sind zwei Engelsfiguren dargestellt - ikonographisch ein untrügliches Zeichen der Aufnahme der Seele des Dargestellten. Der Verstorbene ist mit gekreuzten Beinen wiedergegeben, die rechte Hand hält das wohl blanke Schwert aufrecht - Details sind infolge des schlechten Zustandes der Figur nicht erkennbar -, mit der linken Hand wird wahrscheinlich der auf der linken Körperseite plazierte Schild gehalten. Auf der rechten Seite, in der Schulter- und Oberarmpartie, ist noch ein Objekt in der Form eines Schildes, vielleicht ein rüstungsmässiger Schulterschutz, zu sehen. Den Kopf dreht der Ritter nach rechts; die ganze Figur ist auf dem äussersten Rand der Nische

plaziert, gleichsam auf der Schrägkante fixiert und in leicht aus der Nische herauskippenden Stellung.

Die Südkapelle der Kirche soll von Gilbert de Clare, beziehungsweise "Gilbert the Red", oder von seiner Witwe Joan nach seinem Tod im Jahr 1295 erbaut worden sein. Die Witwe soll gleich zwei Monumente für ihren Gatten in der dem heiligen Thomas geweihten Kapelle errichtet haben: das Nischenmonument in der Südostecke der Südmauer mit der kleinen, heute unter den noch vorhandenen englischen Rittergrabbildern kleinsten Figur (259), und wohl auch noch eine heute nicht mehr vorhandene Grabplatte mit Messingeinlegearbeit, im Englischen "brass" genannt.

Interessant ist die Frage des Zwecks der kleinen Nische mit dem Figürchen. Hinter der auf dem Rand angebrachten Figur ist in der Nische eine kleine, rechteckige Vertiefung, und in dieser wiederum eine vierblättrige, beckenartige Vertiefung zu sehen. Dazu gibt es zwei Erklärungen: Es ist anzunehmen, dass es sich beim Vierpass um eine Weihwasser-Rose handelt, wie sie etwa auch in einem Nischchen in der Seitenkapelle der Kirche von Down Ampney (Gloucestershire), dort in achtblättriger Form, zu finden ist. Es ist also denkbar, dass die Nische in Long Wittenham als Grabmonument für den Verstorbenen und zugleich als Weihwasserbecken diente. Damit ist aber die rechteckige Vertiefung, in der sich die Rose befindet, noch nicht erklärt.

Die geringen Ausmasse der Nische und der in ihr liegenden Grabfigur lassen nach der Funktion des Monuments fragen. Der Körper des Verstorbenen konnte hier keinen Platz finden, sondern muss irgendwo anders, vielleicht auch in dieser Kapelle, an der Stelle der ehemals vorhandenen Messinggrabplatte, bestattet worden sein. Diente die kleine Nische einfach als Erinnerungsstätte, als Kenotaph? In Anbetracht der rechteckigen Vertiefung gibt es aber noch eine andere Möglichkeit: Vielleicht war hier

ursprünglich das Herz des Verstorbenen separat in einem viereckigen, in die Vertiefung hineingestellten Behältnis bestattet. (260) In diesem Fall wäre die vierblättrige Weihwasser-Rose später, nach dem Verschwinden des Behältnisses, in die Vertiefung eingemeißelt und die Funktion der Nische somit nachträglich verändert worden. Dies ist die zweite Erklärung der rechteckigen Vertiefung mit der Rose und des Zwecks der kleinen Nische.

Neben dieser letztlich offenbleibenden Frage nach der Funktion der Nische stellt sich diejenige des ikonographischen Gehaltes der kleinen Ritterfigur. Das dem Körper entlang aufrecht gehaltene, gezückte Schwert kommt auch bei einigen anderen Grabfiguren vor, so bei den mit dem Helmvisier bedeckten Gesicht dargestellten Figuren in Furness (Lancashire) oder bei den Rittergrabbildern in Pitlington und Whitworth (County Durham). Da es sich jeweils um ein gezücktes Schwert handelt, kann die Interpretation nicht auf ein blosses Präsentieren der Waffe, wie es im nächsten Abschnitt erläutert wird, hinauslaufen.

Der Begriff des Präsentierens kann hier bestenfalls in kriegerischem Sinn gebraucht werden, im Sinn des Anrückens zum Kampf oder einer Drohgebärde. Das Hochheben der Waffe und Ausholen zum Schlag werden in der mitttelenglischen Literatur meistens ausführlicher beschrieben als das Niedersausen der Waffe auf den Gegner. (261) Es ist sinnvoll, das Aufrechterhalten des Schwertes bei der Figur in Long Wittenham als Kämpferpose zu verstehen. Darstellungen wie in der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes oder auf einer Alabasterplatte aus der Beauchief Abbey (Derbyshire) aus der Zeit um 1375 zeigen das aufrecht gehaltene Schwert beim kampfbereiten Krieger beziehungsweise bei den sich zum betenden Thomas Becket hinbegebenden Mördern. Das erhobene Schwert ist auch beim Adam und Eva aus dem Paradies vertreibenden Erzengel zu finden, beispielsweise in der Kathedrale von Worcester auf einem Relief aus der Zeit um 1200 in

einem Zwickel der Arkaden des südlichen Querschiffs. Die im Zusammenhang mit dem Grabbild in Dorchester erwähnten mit Schild und Schwert kämpfenden Figuren, Engel oder Tugendallegorien, lassen die Bedeutung der analogen Gebärde in Long Wittenham erkennen.

Die gut sechzig Zentimeter lange Emailplatte des Schreins oder schreinartigen Kenotaphs von Geoffroy Plantagenet (1151 gestorben), heute im Museum von Le Mans, zeigt den Verstorbenen zwar nicht in Rüstung, aber mit Schild und gezücktem, erhobenem Schwert in der rechten Hand. Die Inschrift des Monuments stellt den Dargestellten als Beschützer der Kirche dar. (262)

Doch weder eine Figur im Typus des Beispiels von Long Wittenham noch eine das Schwert zückende oder einsteckende Rittergrabfigur ist generell als "defensor ecclesiae" zu bezeichnen. Man hat sich auch im Fall von Long Wittenham mit der allgemeineren Bezeichnung des Kämpfenden gegen das Böse zu begnügen. Ob das Tier zu Füßen des Ritterfigürchens das Böse symbolisiert, muss wegen des schlechten Erhaltungszustandes eine offene Frage bleiben. Je nach Blickwinkel hat dieses Tier die Form, vor allem die Kopfform, eines Löwen, Drachens oder einer Schlange, wobei die Identifizierung als Schlange nach eingehender Betrachtung am ehesten in Frage kommt. (263) Mit einer Schlange wäre aber ein für eine Grabfigur unübliches Tier dargestellt. Es gäbe aber durchaus einen Sinn, da die Schlange gleich dem Drachen das Böse symbolisiert und hier die durch die zwei Engel und vielleicht auch durch das hier ehemals bestattete Herz angedeutete Seele bedrohen würde.

Die kleine Figur in Long Wittenham und andere englische Beispiele von Rittergrabfiguren mit gezücktem, aufrecht gehaltenem Schwert sind in der Ausdrücklichkeit ihrer Gebärde Schlüsselfiguren; die verwandten Figuren, die sich in der Gebärde des

Zückens oder Einsteckens des Schwertes präsentieren, sind in analogem Sinn zu verstehen.

Ein weiterer Beitrag zur Deutung der mit dem Schwert hantierenden Rittergrabfigur liefern die Beispiele in der Kirche All Saints in Down Ampney (Abb. 6) und in der gleichnamigen Kirche des benachbarten Dorfes Kemble (Gloucestershire). Bei beiden Figuren geht es insbesondere um einen bei den Füßen des mit dem Schwert Hantierenden dargestellten Löwen, der in die Spitze des noch in der Scheide steckenden Schwertes beisst. Während die um 1290 zu datierende, etwa lebensgrosse, ziemlich stark beschädigte Figur aus Purbeck Marmor oder dolomitischem Gestein in Kemble keinem Ritter mehr namentlich zugeordnet wird, ist hinsichtlich des beinahe zwei Meter langen Grabbildes aus kalkigem Gestein in Down Ampney, ebenfalls aus dem späten 13. Jahrhundert, etwas mehr überliefert. Wie bereits erwähnt, wird die Figur in Down Ampney dem als Kreuzfahrer klassifizierten Sir Nicholas de Valers zugeordnet, der sich hier niederliess und wohl die Johanniter, denen 1281 die Niederlassung bewilligt worden war, beim Kirchenbau unterstützte.

Die Rittergrabfigur von Down Ampney ist zusammen mit einer Frauengrabfigur in einer Kostümierung des späten 13. Jahrhunderts, vielleicht Sir Nicholas Gattin Margaret Bassett zuzuordnen, unter einem Architekturbogen des 14. Jahrhunderts in der Südkapelle platziert. Das Rittergrabbild liegt also keineswegs gesichert am ursprünglichen Standort. Die Position der ziemlich gestreckt gekreuzten Beine ist, wie auch in Kemble, mit der Gebärde des Schwerthantierens kombiniert. Und zwar hält die linke, unter dem langen Schild hervorschauende Hand das durch die Umgürtung des Ritters akzentuiert dargestellte Schwert an der Scheide; die rechte Hand umfasst den Schwertgriff, mit dem Daumen unten und den restlichen vier Fingern oben herum greifend, das Schwert also eher zückend als einsteckend.

Es stellt sich die Frage, ob die in die Schwertscheide beissenden Löwen der Rittergrabbilder in Down Ampney und in Kemble heraldisch, ständisch, symbolisch oder naturalistisch aufzufassen sind. Bauch sieht in den in den Lanzenschaft beissenden Tieren bei den Füßen von Grabfiguren eine Individualisierung, die den an sich in Frage stehenden ikonographischen Gehalt schwächt, im Löwen aber gleichzeitig ein mögliches Zeichen der Nobilität, ein königliches, fürstliches oder einfach adliges Requisit. (264)

Die eine Bedeutung muss die andere nicht ausschliessen. Ist dem Löwen zweifellos ein ständisch bedingtes Moment zuzuordnen, so ist zugleich auch - gerade bei dieser ausdrücklichen Gebärde des ins Schwert Beissens - ein symbolisches zu finden. Die dritte Variante, den Löwen lediglich als naturalistisch gedachtes und dargestelltes Beiwerk aufzufassen, ist moderne Interpretation.

Die höfische Literatur, vornehmlich Hartmann von Aues "Iwein", lässt dem Löwen eine starke, aufs Rittertum ausgerichtete Bedeutung zukommen: Iwein setzt sich für den Löwen, der gegen den Drachen und somit gegen das Böse kämpft, ein und gewinnt dadurch das edle Tier als ständigen, treuen Begleiter. (265) Diese Treue geht so weit, dass sich der Löwe ins Schwert stürzen will, als er glaubt, dass Iwein tot ist. (266) In der Folge wird Iwein "rîter mittem leun" genannt und will an seinem Löwen erkannt werden. (267)

Nach dem Physiologus wird der Löwe dem erretteten Christen gleichgesetzt, und auch die Funktion des Wächters, die für eine Grabfigur Sinn ergibt, wird erwähnt. (268) Als weitere ikonographische Inhalte des schon im Altertum verschiedene Bedeutungen tragenden Löwen (269) sind ein Lichtsymbol und ein Sinnbild herrscherlicher Macht zu sehen. In besonders dualistische Position geriet der Löwe in der christlichen Kunst des Mittel-

alters, wo er in positiver Deutung zum Sinnbild des auferstandenen, errettenden Christus, in negativer Deutung, brüllend und reissend, wie Schlange oder Drache zum Sinnbild des Teufels, des Bösen, wurde. (270) Dieser Dualismus ist durch entsprechende Stellen in der Bibel vorgegeben: Im Alten Testament werden den wilden Löwen um Daniel in der Löwengrube die Rachen durch Gottes Engel verschlossen (271), und Simson bezwingt den jungen, ihn brüllend anspringenden Löwen mit blosser Hand. (272) Andererseits wird der Löwe als Attribut eines kräftigen, tapferen Menschen erwähnt. (273) Der Löwe kann ganz einfach auch Stärke und Mut symbolisieren. (274) Sehr negativ wird der Löwe im Psalm 22 (21):22 durch die Worte "Aus dem Rachen des Löwen befreie mich" und im Psalm 91 (90):13 eingeordnet, indem der von Jahwe Beschützte Löwen und Drachen niedertritt:

"Du wirst gehen über Löwen und Schlangen, wirst niedertreten junge Löwen und Drachen."

Der Löwe wird also als sündiges Element mit den Füßen getreten - ein Motiv, das in den Bildern des Mittelalters immer wieder zu finden ist. Besonders explizit erscheint dieses Motiv, wenn der auf dem Löwen - und oft zugleich mit dem anderen Fuss auf Drachen oder Schlange - Stehende der triumphierende Christus ("Christus militans" oder "Christus triumphans" genannt) oder eine andere heilige oder geistliche Person ist und dem Tier mit einer Waffe - Schwert, Lanze oder Kreuzlanze - durch den Rachen ins Herz sticht. - Im Bereich des Neuen Testaments sind ebenfalls ambivalente Bedeutungen des Löwen zu finden. Ist der Löwe einerseits das Symbol des Evangelisten Markus, so wird andererseits der Teufel als brüllender, verschlingender Löwe geschildert. (275)

Die mit dem Schwert hantierenden Grabfiguren in Down Ampney und Kemble, bei denen die Schwertspitze im Maul des Löwen dargestellt ist, erinnern an das Motiv des Kampfes gegen den das

Böse personifizierenden Löwen. Doch bei der auf den ersten Blick einleuchtenden Deutung, nach der diese Grabfiguren das Schwert in den Rachen des Untieres stossen, treten ins Gewicht fallende Ungereimtheiten auf: Das Schwert der Ritterfiguren in Down Ampney und in Kemble steckt noch in der Scheide; auch ist nicht ein Stossen von seiten des Ritters dargestellt. Der Löwe hat lediglich ein kleines Stück der Schwertscheide in seinem Maul. Ein Vergleich mit der Rittergrabfigur in Pershore (Worcestershire) (Abb. 14 und 14 a) erhärtet die Annahme, dass es sich in Down Ampney und in Kemble um eine Aktivität von seiten des Tieres handelt.

Der linke Arm der Figur in der Abteikirche von Pershore aus dem späten 13. Jahrhundert, mit gekreuzten Beinen und der rechten Hand auf einem Horn liegend dargestellt, wird vom langen Schild bedeckt; in die Spitze des Schildes beisst ein kleines, nicht mehr vollständig erhaltenes Tier. Von der Form, namentlich von der Kopfform her, könnte es sich um einen Löwen, einen Drachen oder um einen Hund handeln. Wo die Oberfläche der Tierfigur nicht zerstört ist, kann man noch eine Struktur erkennen, die wohl Federn darstellt. Am wahrscheinlichsten ist es, unter anderem auch wegen der Ohrenform, dass es sich beim in die Schildspitze beissenden Tier - hier ist ein Stossen in das Tiermaul von seiten des Ritters gänzlich auszuschliessen - um einen geflügelten Drachen handelt. (276)

Im Vergleich mit dieser Tierfigur in Pershore ist anzunehmen, dass auch die Löwen in Down Ampney und in Kemble in die Schwertscheide beißen. Es handelt sich also nicht um analoge Darstellungen des drachenbezwingenden Ritters, namentlich des heiligen Georg, oder des "Christus triumphans". Das Problem bleibt die Deutung der Aktivität des ins Schwert beißenden Löwen. Ist der Löwe ein treuer Begleiter, Helfer und Mitstreiter des mit dem Schwert hantierenden Ritters, gleich dem treuen Löwen von Iwein? Hilft er dem Ritter durch Festhalten der

Scheide beim Zücken des Schwertes? Oder attackiert er den Ritter, wie es der mit seinen spitzen Zähnen ins Fussriemchen beissende Drachen bei der Figur von Gilbert Marshal in der Temple Church (Abb. 1 a) tut?

Um der Antwort auf diese Fragen näherzukommen, sei eine Erscheinung in der anglo-skandinavischen Kunst, also aus der Zeit nach den dänischen Invasionen im späten 9. Jahrhundert, erwähnt, nämlich die als "hogback" bezeichneten Grabsteine aus dem späten 10. Jahrhundert. Bei einigen dieser in der Mitte erhöhten und deshalb "Schweinsrücken" genannten Grabsteine ist beiderseits je ein im Verhältnis zum Monument grosser Bär dargestellt, der in die Kante beisst. Die Bedeutung dieser Bären-Ornamente skandinavischen Ursprungs ist unklar. (277) In der christlichen Ikonographie tritt der Bär als Sinnbild des Teufels, der Wollust und Unkeuschheit auf. (278) Andererseits aber ist im Zusammenhang mit der Form und Konzeption der Hogback-Grabsteine an einen alten heidnischen Brauch zu denken, ein Haus über dem Toten zu errichten. Im späten 10. oder frühen 11. Jahrhundert hat vermutlich ein Bildhauer in Brompton (Yorkshire) diesen Typus verändert, indem er an jedem Ende der gewölbten Grabplatte einen dreidimensionalen, grossen, nagenden Bären anfügte, der das "Dach" mit seinen Pranken erklimmt. (279)

Nach dieser Interpretation könnte man die in der anglo-skandinavischen Kultur wurzelnde Bärenfigur nicht in Beziehung zu den Löwen in Down Ampney und Kemble bringen. Es ist aber durchaus möglich, dass sich das Motiv dieser Bären, auch wenn es als Ausnahmeerscheinung zu gelten hat, sich über Jahrhunderte hindurch erhielt und in der christlichen Ikonographie eine Bedeutungsverschiebung erfuhr. Welche Bedeutung nun aber letztlich die richtige ist, ob die Löwenfiguren in Down Ampney und Kemble oder auch das Tier in Pershore Gegenspieler oder Mitstreiter ihrer Ritter sind, kann nicht schlüssig beantwortet werden. Grundsätzlich ist dem einer Grabfigur beigegebenen Löwen eine

positive Bedeutung zuzumessen. Darstellungen wie in Down Ampney könnten aber Ausnahmen sein. Auch das ständische Moment, eine die Nobilität betonende Bedeutung des Löwen, darf nicht unberücksichtigt bleiben. Ebenfalls in Betracht zu ziehen ist die bereits erwähnte ikonographische Verbindung zwischen dem Löwen und der Idee der Auferstehung.

Interessant in diesem Zusammenhang ist die baldachinartige Architektur über dem Kopf der Ritterfigur in Kemble. Dieses Motiv symbolisiert wohl den Himmel und ist in Verbindung mit dem bei den Füßen platzierten, entweder das Heilbringende oder das Böse verkörpernden Löwen, also mit einem aussagemässig analogen oder diametral entgegengesetzten Attribut, zu sehen. Durch den Baldachin ist die Grabfigur gleichsam als Bewohner des himmlischen Jerusalem gezeichnet. Es ist dabei an mittelalterliche Darstellungen der Himmelfahrt Christi zu denken, bei denen nur die Füße dargestellt sind und Körper und Kopf nach der Idee bereits im Himmel sind. (280)

Als letzte Beispielgruppe für die mit dem Schwert hantierenden Rittergrabbilder seien hier die auf einem pflastersteinartigen Untergrund liegenden Figuren in Ingham und Reepham (Norfolk) (Abb. 9 und 10) und in Borough Green (Cambridgeshire) (Abb. 11), also die Grabbilder von Sir Oliver de Ingham, William de Kerdeston und von John de Burgh, erwähnt. Dabei ist die Besonderheit der drei Monumente, der unebene Pflaster- oder Feldsteinuntergrund, mit der Gebärde des Schwerthantierens in Verbindung zu bringen. Beim Grabbild in Reepham sowie wohl auch bei der heute fragmentarischen, unter anderem in der Partie des rechten Unterarms und der oberen Hälfte des Schwertes zerstörten Figur in Ingham wird das Schwert mit der rechten Hand eben eingesteckt. Bei der heute zur Hälfte eingemauerten Figur in Borough Green wurde diese Gebärde nicht gewählt. Die dafür in Frage kommende rechte Hand greift nicht über den Körper zum - infolge der Einmauerung der linken Körperhälfte nicht mehr

sichtbaren - Schwert; möglicherweise war die linke Hand auf das Schwert gelegt, wie dies bei ähnlich konzipierten Figuren, so bei der möglicherweise Robert de Ros zuzuordnenden in der Temple Church (Abb. 2), der Fall ist.

Die Gebärde des Schwerteinsteckens der heftig gedrehten Figuren in Reepham und Ingham veranlasste einige Autoren wie Bauch (281), hier in besonderem Masse von Sterben und Tod auf dem Schlachtfeld zu sprechen, also die jeweilige Figur als verwundeten Ritter im Todeskampf zu interpretieren. Das Schlachtfeld wurde aber nicht primär als gepflasterter Boden aufgefasst. Im "Willehalm" beispielsweise wird das Schlachtfeld, auf dem der edle heidnische Ritter Tesereiz erschlagen wird, einfach als ein Boden von Feld und Gras beschrieben. (282) Das Sterben auf dem Schlachtfeld wird in der mittelalterlichen Literatur oft so wiedergegeben, dass der Verwundete, vom Pferd fallend, zuerst mit den Füßen auf der Erde aufschlägt und anschliessend seinen Geist aushaucht. (283) Auch derartige Beschreibungen erhärten die Interpretation eines Sterbens auf dem Schlachtfeld nicht, da für eine Grabfigur des 14. Jahrhunderts noch keine naturalistische Darstellung zu erwarten ist. Eine Stelle in "Pontus und Sidonia" lässt immerhin eine nähere Vergleichsmöglichkeit zu: Es ist von Kämpfenden die Rede, die

"alle zu der erden nyeder gestochen und in grossen
engsten irs libs zu verliesen." (284)

Im bildlichen Bereich findet sich ein Dachrelief vom Karlschrein, eine Aachener Arbeit aus dem Domschatz aus der Zeit von 1215, auf dem Kaiser Karl gefallene Ritter beweint. Dabei ist einer der auf dem Boden liegenden Gefallenen in ähnlicher Armhaltung wie in Reepham oder Ingham dargestellt, der linke Arm umschlingt ebenfalls den eigenen Körper in Brusthöhe.

Es ist nicht abwegig, die Gebärden der Figuren in Reepham und Ingham mit der Haltung eines Sterbenden gleichzusetzen. Es geht aber wohl zu weit, dies konkret als Sterben auf dem Schlachtfeld aufzufassen. (285) Die auf etwas grösseren Steinen liegende Figur in Borrough Green ist nicht in aktiver Kämpferpose dargestellt; hier fällt also die Interpretation einer letzten Kampfhandlung eines auf dem Schlachtfeld Sterbenden erst recht weg. Zudem ist zu bedenken, dass ein christlicher Ritter auf dem Schlachtfeld in der religiösen Vorstellung nicht einen schnellen Tod stirbt; keinen kurzen, heftigen Todeskampf führt, sondern dass er sich, im Gegensatz zum schnell sterbenden Heiden, in ruhigem Ritual Gott übergibt. So stirbt Roland, indem er sich auf die rechte Seite legt, das Haupt senkt, die Hände faltet und Gott seine Seele empfiehlt:

"er leite sich an sinen zesewin arm.
daz houbet er nider naicte.
di hende er uf spraite.
dem alwaltigen herren
dem bevalch er sine sele." (286)

Die Lebensdaten dieser auf den Steinen liegend dargestellten Ritter deuten ebenfalls nicht zwingend auf den Tod auf dem Schlachtfeld hin. Im Fall von Oliver de Ingham allerdings besteht am ehesten eine diesbezügliche Möglichkeit. Oliver, letztes männliches Mitglied der Familie Ingham, war eine recht wichtige und aktive Persönlichkeit. 1328 ist er in den Quellen als Baron aufgeführt. In der Zeit von 1311 bis 1323 nahm er an vier Expeditionen nach Schottland teil; er war Gouverneur des Schlosses von Ellesmer in Shropshire, Richter von Chester, wurde 1324 in die Gascogne gesandt, um den Earl von Kent zu unterstützen, und galt gegenüber dem französischen König als sehr feindlich gesinnt. Er amtierte auch als Seneschall der Gascogne und von Aquitanien. 1340 soll er Bordeaux gegen die Franzosen verteidigt haben. (287) 1343 oder 1344 starb er. Dass Oliver de Ingham im Kampf, infolge einer Verletzung bei den Auseinander-

setzungen im Hundertjährigen Krieg starb, ist nicht auszuschliessen.

Aehnlich steht es mit den Lebensdaten des in Reepham dargestellten Ritters. Oft wird angenommen, dass es sich um den 1337 verstorbenen Roger de Kerdeston handelt, obwohl Details der Rüstung auf eine etwas spätere Datierung schliessen lassen. (288) Andererseits deutet die Form der Beckenhaube, klein und eiförmig, tatsächlich auf die Zeit um 1330 hin. (289) Auch der Knieschutz lässt auf eine frühe Datierung schliessen. (290) Es ist möglich, dass es sich um das Grabmonument dieses 1332 bis 1337 als Baron ins Parlament berufenen Ritter handelt. Wahrscheinlicher ist es aber, dass nicht Roger, sondern dessen Sohn William de Kerdeston dargestellt ist. Roger soll nämlich in der Langley Abbey bestattet worden sein. William focht 1346 bei Crécy und fungierte 1359 als Berater des Königssohnes Thomas of Woodstock, als dieser bei Abwesenheit seines Vaters vorübergehend zu herrschen hatte. William de Kerdeston verstarb 1361. (291) Etwas Mühe bereitet bei der Identifizierung der Grabfigur als William allerdings der Umstand, dass dieser Ritter fast zwanzig Jahre nach Oliver de Ingham starb. Die beiden sehr ähnlichen Grabmonumente wären demnach zeitlich auseinanderliegend gemacht worden. Andererseits ist es aber nicht auszuschliessen, dass die Figur von Ingham ebenfalls später als um 1343 gefertigt wurde, nämlich nach 1355, als der Schwiegersohn von Oliver de Ingham, Sir Miles Stapleton, die Kirche von Ingham wieder aufbaute und dabei auch vergrösserte. In diesem Fall wären also beide Figuren um 1360, wohl von der gleichen Werkstatt der Region, gemacht worden.

Mehr Aufschluss über die effektive Art des Sterbens des auf Steinen Dargestellten bringt die Figur des 1393 wohl bereits verstorbenen John de Burgh in der Kirche St. Augustine in Borrough Green. Wenn es richtig ist, die Grabfigur diesem Ritter zuzuordnen (292), so weiss man in diesem Fall, dass der

Dargestellte im Hundertjährigen Krieg engagiert war, später an Schwäche litt, so dass es ihm erlaubt war, die Messe in seinem Haus zelebrieren zu lassen, und dass er folglich wohl kaum den Tod auf dem Schlachtfeld fand. (293)

Bei der mit gekreuzten Beinen und mit dem Kopf auf dem Turnierhelm daliegenden Figur von John de Burgh ist in der Beuge des rechten Arms ein stilförmiges Stück eines ehemals dargestellten Attributs zu sehen, wohl ein Stück eines Lanzenschafts, einer Streitaxt, eines Streithammers oder -kolbens. (294) Das Schwert muss, wie erwähnt, einst auf der linken, nun eingemauerten Körperseite zu sehen gewesen sein. Die rechte Hand ist auf der Brust platziert und gibt aussagemässig keine Probleme auf (vgl. Kapitel II. 3.).

Schwieriger hinsichtlich ihrer Armgestik sind die Figuren in Ingham und Reepham mit ihren über den Oberkörper gelegten, beinahe geschlungenen Armen. Ein Interpretationsansatz findet sich bei Garnier, indem der Autor die parallel quer auf den Oberkörper gelegten Unterarme als Zeichen der Handlungsunfähigkeit, des Unvermögens und der Armut auslegt. (295) Diese Interpretation trifft wohl für Darstellungen wie diejenige eines in dieser Armhaltung dargestellten Grabwächters auf einer Auferstehungstafel aus der Zeit von 1375 im British Museum zu, ist aber für die Grabfiguren in Ingham und Reepham zuwenig aussagekräftig. Von der Konzeption der beiden Figuren her scheint es am sinnvollsten, diesen Armgestus in Verbindung mit den - wenigstens in Reepham - gekreuzten Beinen und in ihnen einen Ausdruck der Geschlossenheit zu sehen. Reinles Interpretation, die Arme seien wie schützend vor die Brust gepresst (296), lässt wieder an den Kampf gegen das Böse, hier insbesondere an die Verteidigung der eigenen Seele denken.

Die beiden Grabmäler in Ingham und Reepham sollen einst mit je einer über den Figuren auf die Wand gemalten Jagdszene versehen

gewesen sein. (297) Es ist vorstellbar, dass es sich bei einem derartigen Bild um einen religiösen Zusammenhang, um die Jagd nach der als Hase dargestellten Seele, gehandelt hat.

Greifbarer religiöser Aspekt wird bei der Figur in Ingham durch die zwei - sich heute allerdings ohne Köpfe und Flügel präsentierenden - Engelchen geboten, die einen Turnierhelm halten. (298) Zwei Engelchen beim Kopfbende einer Grabfigur als Allegorie des Himmlischen sind keine rare Erscheinung. Ihr Hochhalten des Helms geben aber dem Grabmonument in Ingham besonderes Gepräge. Der Helm ist ähnlich wie ein Baldachin über und etwas hinter dem Kopf plazierte. (299) Es sei in diesem Zusammenhang noch einmal an die erwähnte Bibelstelle im Epheserbrief erinnert, in der vom "Helm des Heils" die Rede ist.

In Ingham ist der Untergrund, auf der die Grabfigur liegt, beim Kopfbende leicht erhöht, gleichsam ein Kissen ersetzend. Auch dieses Detail spricht gegen eine naturalistische Auffassung des gepflasterten oder einfach steinigen Bodens. - Die die Unterlage bildenden Steine sind bei den drei Monumenten in Ingham, Reephram und Borrough Green verschieden gross. Trotzdem muss der ikonographische Gehalt dieses Motivs derselbe sein; die zwei mit dem Schwert hantierenden und offensichtlich gegen das Böse kämpfenden Ritterfiguren in Ingham und Reephram und das Grabbild des mit der einen Hand auf der Brust daliegenden Ritters in Borrough Green verbindet eine gemeinsame Aussage.

In Ingham sind die einzelnen Steine am kleinsten, hier ist am ehesten von einer Kopfsteinpflasterung zu sprechen. In Reephram sind die Steine grösser, und in Borrough Green erscheinen sie unnaturalistisch gruppenweise aneinandergelagert, sind recht gross und weich geformt, so dass man schon auf die Idee kam, sie als Wolken aufzufassen. (300) Diese Interpretation ist nicht haltbar, sie kommt eher einer Verklärung gleich. Es bleibt aber die Frage, ob es sich wirklich um Kopfsteinpflaster

handelt, oder ob damit Feldsteine oder Erdschollen gemeint sind. Die Darstellung von Erdboden in schollenartiger Formation ist beispielsweise auf dem Teppich von Bayeux aus dem 11. Jahrhundert zu finden; auf der Grabplatte des 1263 verstorbenen Baumeisters Hugues Libergier in St-Nicaise in Reims steht der Verstorbene auf einer Erdwelle. Es ist nicht auszuschliessen, dass es auch bei den drei Grabmonumenten um eine realistische Darstellung geht. Dabei ist wieder an die These zu denken, es handle sich um eine Darstellung des Sterbens auf dem Schlachtfeld. Gerade aber bei der Figur von John de Burgh, bei der von den Lebensdaten her kein derartiger Tod anzunehmen ist, ist die Unterlage am ehesten als Feldsteine- oder Erdschollendarstellung zu interpretieren.

Auf eine mehr symbolische, mystische Bedeutung des Motivs weist der Vergleich mit dem sogenannten Mosesbrunnen von Claus Sluter der Kartause Champmol bei Dijon hin: Der Boden, auf dem das Kreuz mit dem Gekreuzigten steht, ist ebenfalls eine Darstellung von Steinen oder Erdschollen. Auch die Armhaltung der Figuren in Ingham und Reepham deutet auf mystischen Inhalt hin. Die beiden Ritter berühren nämlich mit der linken, im Panzerhandschuh steckenden Hand den Boden. Wäre dieser in realistischem Sinn lediglich als Erdboden, Erdschollen oder als burghafte, beziehungsweise städtische Pflasterung aufzufassen, so ergäbe diese Gestik wenig Sinn. Denn eine derartige Darstellungsweise lässt an den im Spätmittelalter besonders starken Glauben an Heilswirkung durch Berührung denken. Vielleicht hat das Motiv einen Zusammenhang mit entsprechender Pflasterung, wie sie in manchen Kirchen als Fussboden verwendet wurde. (301) Noch weiter gehen in Richtung symbolischer Auslegung kann man, indem man die Pflasterung als Bestandteil des himmlischen Jerusalem (302) und die Grabfigur als Bewohner der Himmelsstadt interpretiert; dies ist am naheliegendsten bei der Ritterfigur von Ingham, die eben das Schwert nach dem Kampf wiedereinsteckt und über die die beiden Engel den Helm baldachinartig halten.

Die englischen mit dem Schwert hantierend dargestellten Rittergrabfiguren in verschiedenen Ausprägungen und Variationen weisen auf den Kampf gegen das Böse hin, wohl im Zusammenhang mit ihrem Seelenheil. Sie sind im weitesten Sinn im Hinblick auf die Auferstehung und vielleicht auch auf das Ideal des himmlischen Jerusalem und damit als Bewohner desselben zu deuten.

1.6. Attribute haltend

1.6.1. Waffen präsentierend

Im Gegensatz zu den spezifisch in England vorkommenden mit dem Schwert hantierenden Ritterfiguren wird in diesem Abschnitt auf ritterliche Grabfiguren, die ihre Waffen repräsentativ halten, eingegangen. Es kann sich dabei um Schwert, Schild, Helm oder auch um seltener in der Sepulkralkunst dargestellte Waffen wie Lanze oder Streithammer handeln.

Waffen sind auch Würdezeichen. Sie gehörten als ständisches Attribut zum adligen Ritter, der berechtigt war, sie zu tragen. An den Ritter Erec werden die Worte gerichtet, er trage gute Waffen, wie es sich für einen tapferen Ritter gezieme:

"dar zuo sft ir gewäfent wol,
als ein quot ritter sol" (303)

Ist in Long Wittenham das vom Ritter aufrecht gehaltene Schwert kampfmässig aufzufassen, so geht es bei anderen Grabbildern um ein repräsentatives Hochhalten des Schwertes. Die Grabfigur des 1290 verstorbenen Herzogs von Schlesien, Krakau und Sandomir, Heinrich IV., aus der Kreuzkirche in Breslau und heute im dortigen Museum ist ein derartiges Beispiel: In Rüstung und mit Mantel und Herzogshut wiedergegeben, hält er mit der rechten

Hand das sein Herrschertum symbolisierende Schwert in gebundener Scheide aufrecht. (304) Mit der linken Hand hält er den Schild mit dem Wappen. Eine weitere Rittergrabfigur mit repräsentativ erhobenem Schwert, aber ohne Rüstung, sondern im höfischen Gewand dargestellt, ist diejenige von Heinrich dem Löwen im Dom zu Braunschweig. Eine repräsentative und zugleich politisch-religiöse Funktion hatte das Schwert ja auch bei der Ritterweihe. Im französischen Königtum war es im 13. Jahrhundert Sitte, dass der König vor seiner Krönung mit hoherhobenem Schwert zum Altar schritt. (305)

Es ist nicht einfach, eine religiöse Bedeutung in der Gebärde des Waffenpräsentierens zu erkennen. Aus der aus dem Kloster Feldbach im Kanton Thurgau stammenden und heute im Schweizerischen Landesmuseum zu besichtigenden Grabplatte des Freiherrn Walter von Hohenklingen (Abb. 12) lässt sich schwer etwas über den repräsentativen Charakter hinaus herauslesen. Die überlebensgrosse, reliefmässige Figur auf der Tischgrabplatte aus grauem Sandstein des wohl 1386 gestorbenen Ritters steht in detailliert dargestellter Rüstung da, mit ihren Füßen auf zwei Hunden. Ueber dem Kettenhemd trägt der Ritter den damals üblichen, aus eng aneinandergefügten Lederstreifen bestehenden Lendner, der sich an den Ärmeln bauschig wölbt, darüber die Brustplatte. Ein schmaler Taillengürtel und ein breiter Hüftgürtel, der Dupsing, an dem der Dolch hängt, Bein- und Knie-schutz aus Leder und Eisen, Handschuhe und spitze Schnabelschuhe aus Leder, Sporen, Beckenhaube und Halsberge gehören ebenfalls zur rüstungsmässigen, realistisch dargestellten Aufmachung. Der in der Form der Beckenhaube angepasste Topfhelm mit Zimier ist zu Füßen der Figur auf der Grabplatte abgebildet. (306)

Die breit ausladende, in Dreiviertelrelief gehauene und damit beinahe vollplastische Gestalt greift mit der rechten, im wuchtigen Panzerhandschuh steckenden Hand an die Parierstange des

Schwertes, der Zeigefinger ist der Waffe entlang liegend nach unten ausgestreckt. Mit der linken, ebenfalls behandschuhten Hand wird der Schild gehalten. Das rechte Bein ist gestreckt, das linke etwas angewinkelt und wenig vom Körpergewicht belastet. Das Gesamtgewicht der Ritters in Rüstung war gross. Im "Erec" ist vom Gewicht der Rüstung die Rede, indem ein Ritter beschrieben wird, der sich infolge des Gewichtes nicht auf den Füßen halten kann. (307) Und im "Iwein" ist die Rüstung zu schwer, als dass man in ihr zu Fuss gehen könnte. (308)

Beim Ritter Walter von Hohenklingen, dem die Grabplatte zugeschrieben wird, kennt man die Todesursache: Er fiel 1386 in der Schlacht bei Sempach. (309) Wie die anderen österreichischen Ritter muss er an jenem heissen Sommertag durch die schwere und das Atmen erschwerende Rüstung beim Zusammenstoss mit den Eidgenossen stark beeinträchtigt worden sein. (310) In der Klingenberger Chronik wird auf die Misere beim Tragen der schweren Rüstung - auch die modische lange Spitze der Schnabelschuhe muss das Gehen erschwert haben - eingegangen:

"Also warent die herren gar wol bezügt und anglait mit harnasch, dass si es die lengi nit geliden mochtent, wan es was des selben tages uss der massen ain haisser tag, und hettint gern ain tail irs harnaschs und irs züges von inen getan; do mochtent si nit wil han, wan si alwen zuo so streng mit ainandern fachtent, dass vil herren ze tod ersticktent, ee ob si je wund wurdent." (311)

Wenn die Identifizierung richtig ist, wäre also der Dargestellte auf der gotischen Platte im Landesmuseum einen recht schnellen Tod, die gefürchtete "mors repentina", gestorben. Die auf ständische Würde und modische Details ausgerichtete Darstellung geht aber keineswegs auf eine solche Todesursache ein und lässt generell einen offensichtlichen religiösen Bezug vermissen. Es ist aber daran zu erinnern, dass das ritterliche Tugendsystem

im Mittelalter ständische Würde und gottgefälliges Gebaren auf keine Art und Weise gegenseitig ausschloss. Namentlich seit der Gottesfriedens- und vor allem seit der Kreuzzugsbewegung waren das Tragen einer Rüstung und von Waffen und eine gottesgefällige Lebensführung miteinander gut vereinbar. (312) Dies zeigen unter anderem die beiden Ritterheiligen in Chartres, der hl. Georg und der hl. Theodor, die mit Schild und Lanze dastehen.

Die beiden Hunde bei den Füßen des Herrn von Hohenklingen sind vermutlich als religiöses Moment zu werten. Entweder sind sie Allegorien der Treue oder aber des Unglaubens, der von dem auf den Tieren stehenden Ritter besiegt wird. Letztere Interpretation gewinnt für sich, weil es sich um zwei Hunde handelt und die Zahl Zwei in der mittelalterlichen Zahlenallegorese das Böse, das Unreine und die Sünde bedeuten kann. (313)

Weitere Motive für eine Interpretation symbolisch-religiöser Art bietet dieses stark repräsentativ gehaltene Grabbild nicht. Doch sei noch einmal darauf hingewiesen, dass ritterliche Repräsentation und religiöser Inhalt keineswegs Gegenpole waren. Im Hinblick auf das mittelalterliche ritterliche Tugendsystem ist einer ritterlichen Grabfigur a priori auch religiöser Charakter zuzusprechen. Damit hat sie mit anderen mittelalterlichen Allegorien und Vorstellungen, unter anderem derjenigen des himmlischen Jerusalem, einer diesseitig wehrhaft konzipierten und dennoch überirdischen Stadt, eine Ueberwindung des Dualismus zwischen Irdischem und Jenseitigem gemeinsam.

Grabfiguren mit dem Helm, dem über die Beckenhaube getragenen topfartigen Stechhelm in der rechten Hand sind beispielsweise diejenigen von Günther von Schwarzburg, kurz vor seinem Tod im Jahr 1349 zum Gegenkönig von Karl IV. erhoben, im Dom von Frankfurt am Main und von Rudolf von Sachsenhausen (1370 gestorben) in der gleichen Kirche. (314) Mit der linken Hand halten diese beiden Figuren den Schild. Andere Beispiele

wiederum zeigen sich mit der Lanze in der rechten Hand, so wohl auch ehemals die Grabfigur des 1393 gestorbenen Konrad von Bickenbach, heute im Bayrischen Nationalmuseum München.

Rittergrabfiguren mit repräsentativem Charakter machen einen wesentlichen Teil der heute noch vorhandenen Beispiele aus. Zu ihnen gehört die aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammende Figur in der Abteikirche von Great Malvern (Worcestershire) (Abb. 13). Sie ist überlebensgross, nämlich gegen zweieinhalb Meter lang, und aus grauem Sandstein. Die flache, reliefmässige Figur ist nicht gut erhalten. Das Monument ist grundsätzlich dem Typus der Waffen präsentierenden Rittergrabfigur zuzuordnen und im Detail interessant. Heute ist sie etwas nördlich vom Altar im Chor plaziert. Noch im frühen 18. Jahrhundert lag sie in der St. Anne's Chapel, unter dem östlichsten Fenster der Südmauer in der Apsis der Abteikirche. Dann wurde sie ein Fenster weiter gerückt und wechselte anschliessend nochmals ihren Standort in die Jesus Chapel. Später gelangte das Grabbild an die Endstation seiner "Odyssee", an den jetzigen Standort; doch die Füsse fehlten. 1839 wurden diese in der neu aufgebauten Wand des südlichen Querschiffs wieder gefunden und wieder an der Figur angebracht. (315)

Ueber die Datierung dieser in Mitteleidenschaft gezogenen Figur gibt es verschiedene Ansichten. Von den einen Betrachtern wurde sie in die Zeit von Wilhelm dem Eroberer, von anderen in das 12. Jahrhundert datiert; richtig erscheint eine Datierung um die Mitte des 13. Jahrhunderts. (316) Zugeschrieben wurde dieses Grabmonument in der Abteikirche St. Mary and St. Michael Walter Corbett oder einem Mitglied der Brompton Familie. (317)

Die Haltung der in Kettenpanzer gekleideten Ritterfigur ist ziemlich starr, die Beine sind parallel angeordnet, die Füsse ruhen auf der Figur eines kleinen Hundes; mit der linken, nicht sichtbaren Hand wird ein kleiner Schild rundovaler Form gehalten.

ten (318), die rechte Hand umgreift den Schaft einer nach oben gerichteten, ziemlich zerstörten Waffe. Von den verschiedenen Autoren wird die Waffe als Streitaxt bezeichnet. (319) Etwas vorsichtiger formuliert Tummers, indem er von "a kind of axe" spricht. (321) Bei eingehender Betrachtung aber erkennt man, dass es sich um einen Streithammer handeln muss. Die Form einer Axt stimmt nicht mit den Ueberresten der dargestellten Waffe überein. Der Streithammer muss eine auf beiden Seiten ziemlich gleiche, leicht sichelförmig gebogene Form gehabt haben. Eine Zeichnung aus dem 15. Jahrhundert erhärtet die These: Auch hier ist die Waffe der Rittergrabfigur von Great Malvern als Streithammer, nicht als Streitaxt wiedergegeben. (321)

Mit dem Streithammer ist bei der Figur in der Abteikirche von Great Malvern ein eher seltenes Attribut dargestellt. Der Streithammer kam im 13. Jahrhundert neben anderen Waffen wie Lanze oder Streitkolben in der primär nach dem Schwert verlangenden ritterlichen Bewaffnung vor. (322) Ueblich war auch die Streitaxt, bereits auf dem Teppich von Bayeux, im 13. Jahrhundert beispielsweise auf einer Glasscheibe um 1220 der Kathedrale von Canterbury und vielen weiteren Bildern und Monumenten dargestellt. Auch im "Willehalm" werden Streitäxte erwähnt, als Terramer in seiner Rede an acht Könige sagt, dass diese ihre mit "swert, pogen, lanzen, hâschen" - mit dem letzten Wort sind Streitäxte gemeint - bewaffneten Krieger im Kampf gegen die Christen anführen sollen. (323)

Die Streitaxt war im Vergleich zum Streithammer wohl die gebräuchlichere Waffe, hinsichtlich des ikonographischen Gehalts ist aber kein Unterschied anzunehmen. Durch diese bei der Figur von Great Malvern ins Zentrum gerückte Waffe werden deutlich Wehrhaftigkeit und Kampfeswille angezeigt.

Missverständlich ist die Aussage im Buch "Malvern Priory Church", Rittergrabbilder mit Streitäxten wären sehr selten,

Schwerter seien die üblichen Waffen. (324) Denn auch das Schwert ist bei der Figur in Great Malvern dargestellt, wenn auch nicht auffällig: In gleicher Form wie die Gewandfalten des Waffenrocks ist es auf der linken Körperhälfte zu erkennen, es schaut unter dem runden Schild hervor. Die mit dem stärksten ritterlichen Symbolwert behaftete Waffe fehlt also auch bei diesem Grabbild nicht.

Eine besondere Erscheinung des Typus des die Waffen präsentierenden Rittergrabbildes ist die kupfervergoldete, emailverzierte Figur des Schwarzen Prinzen in der Kathedrale von Canterbury. Die Figur hält nicht selber die Waffen, sondern Schutz- und Angriffswaffen sind bei diesem Monument an einer Aufhängevorrichtung präsent. Der Sohn von Eduard III. starb im Jahr 1376 im Alter von 46 Jahren. In der Schlacht bei Crécy im Jahr 1346 führte er erfolgreich den rechten Flügel des englischen Heeres und wurde von seinem Vater zum Ritter geschlagen; 1356 nahm er bei Poitiers König Johann II. gefangen. 1362 erhielt der Schwarze Prinz die englischen Besitzungen in Südwestfrankreich, Aquitanien und Gascogne, und kehrte von dort nach Konflikten als kranker Mann 1371 nach England zurück.

Sein kurz nach seinem Tod gefertigtes Grabbild zeigt den Schwarzen Prinzen als geharnischten Krieger, wohl eher in seiner kriegerischen Aufmachung während seiner Aktivitäten im Hundertjährigen Krieg als in einer Rüstung aus der Zeit seines Todes. Als religiöses Moment sind die gefalteten, nur gerade bei den Fingerspitzen aneinandergelegten Hände zu betrachten. Die Aufhängevorrichtung mit den Waffen und Rüstungsteilen ist nicht als einzigartig, sondern als eine der Erscheinungen in der damaligen ritterlichen Sepulkralkunst einzustufen. An ihr hängen heute die Originale, Helm und Helmzier, Handschuhe, Surkot, Schild, Teil der Schwertscheide und fragmentarischen Schwertgurt, ersetzende Waffen und Rüstungsteile. Ursprünglich waren wohl noch ein zweiter Schild, das Schwert und der Dolch

über dem Grab angebracht. (325) Bei einem Teil der Originale, beim Surkot, dem Schild und bei den Handschuhen, scheint es sich nach Laking um Begräbnisrequisiten zu handeln. Der Surkot ist unter den Achselhöhlen an den Ärmeln sehr dick, also starr, kaum für den Krieg, sondern für das Begräbnis gemacht, desgleichen die kaum zum Tragen geeigneten Handschuhe; der schöne Schild besteht aus leichtem Holz, das mit weisser Leinwand bedeckt ist; es folgen Gipsschicht, Papierschicht und schliesslich Leder – der Schild war wohl kaum für kriegerische Tätigkeit geeignet. Der Helm hingegen scheint ein echter Kampfgegenstand zu sein. Schwert und Dolch waren wahrscheinlich ebenfalls die richtigen Waffen. (326)

Die zum Teil extra für das Begräbnis angefertigten Waffen und Rüstungsgegenstände des Monuments in der Kathedrale von Canterbury veranschaulichen, wie wichtig ritterliche Rüstung und Waffen in den Begräbnisriten, im Grabkult und allgemein im religiösen Verständnis waren. Die beim Grab angebrachten Rüstungsteile und einzelnen Waffen mit ihren spezifischen Symbolgehalten verdeutlichen nicht nur die weltliche, ständische Würde des Verstorbenen, sondern auch die religiöse Komponente seines Rittertums.

1.6.2. Kirchenmodell präsentierend

Ein nicht spezifisch auf die Rittergrabfigur mit Rüstung bezogenes, aber auch bei ihr vorkommendes Attribut ist das in der Hand gehaltene Kirchenmodell. Es gibt in der mittelalterlichen Bilderwelt verschiedene Typen von ein Kirchenmodell haltenden Figuren: Es kann sich um den jeweiligen Kirchenpatron, um die Figur des Ecclesia oder um eine Stifterfigur handeln. Als Beispiel der ersten Gattung sei eine Alabasterfigur des heiligen Petrus aus der Zeit um 1350 im Nottingham Museum mit dem Kir-

chenmodell in der linken Hand angeführt. Eine - heute kopflose - Figur der Ecclesia in der südlichen Vorhalle des Engelchors in der Kathedrale von Lincoln, um 1270 zu datieren, hält ebenfalls in der linken Hand das Kirchenmodell, das die Kirche als Institution repräsentiert und neben Henkelschale, Kelch, Kreuzesfahne und Buch zu den üblichen Attributen der Ecclesia gehört.

Im Bereich der Grabfiguren handelt es sich meistens um den Stifter der jeweiligen Kirche; die Grabfigur ist in einem solchen Fall also zugleich Stifterfigur. Es gibt aber auch andere Erscheinungen: Auf der Grabplatte des Baumeisters Hugues Liberger in St-Nicaise in Reims ist der 1263 Verstorbene mit dem Kirchenmodell als Abbild seines Werkes in der rechten und mit dem Messstab in der anderen Hand zu sehen. Zusätzlich sind auf der Platte weitere Berufswerkzeuge, Winkelmass und Zirkel, abgebildet. Die geritzte Figur des Baumeisters ist mit den Füßen auf einer Erdwelle stehend abgebildet (vgl. IV. 1.5.), der Kopf wird von einem Wimperg überhöht; es ist also der Uebergang vom Irdischen ins Jenseitige versinnbildlicht.

Bei den Beispielen von Stiftern handelt es sich oft um ritterliche Grabfiguren mit höfischem Gewand, so bei der um die Mitte des 13. Jahrhunderts gefertigten Doppelgrabplatte des 1195 gestorbenen Heinrich des Löwen und seiner Gattin Mathilde im Braunschweiger Dom. Die Figur Heinrichs des Löwen mit dem aufrecht gehaltenen Schwert in gebundener Scheide in der linken und dem Modell des Braunschweiger Doms in der rechten Hand ist eine machtpolitisch ausgeprägte Darstellung. Dies erscheint in Anbetracht der Kirchenpolitik Heinrichs des Löwen in seiner Zeit als Herzog, in der er unter anderem Bistumseinteilungen vornahm und etliche Klöster stiftete, gegeben.

Der religiöse Gehalt von Grabfiguren mit einem Kirchenmodell in der Hand bereitet wenig Schwierigkeiten. Sowohl der Baumeister

wie auch der Stifter haben mit der Arbeit oder Stiftung am oder für den Bau eine Leistung für die Kirche erbracht und damit letztlich für ihr Seelenheil vorgesorgt. Die Verwebung von machtpolitischem und religiösem Inhalt ist bei den sich auf Stifter beziehenden Grabfiguren offensichtlich.

Als Beispiele für Rittergrabfiguren in Rüstung sind hier die Grabplatten von Wedekind von Rheda und seines Sohnes oder eines anderen Verwandten im Kloster von Marienfeld (Westfalen) und die Doppelplatte von Gottfried und Otto von Cappenberg in Cappenberg (Westfalen) gewählt worden. Die beiden Platten in Marienfeld stammen wohl bereits aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts. "Wedekind nobilis de Rethel fundator" ist auf der Platte Wedekinds zu lesen. Sein Sohn oder Verwandter ist durch das in der rechten Hand emporgehaltene Kirchenmodell ebenfalls als Stifterpersönlichkeit gekennzeichnet. (327) Die baldachinartigen Architekturdarstellungen über den Köpfen der beiden Grabfiguren verweisen vielleicht einmal mehr in der mittelalterlichen Sepulkralkunst auf das himmlische Jerusalem.

Ein aufschlussreiches Monument hinsichtlich der Bedeutung der ritterlichen Rüstung ist das Doppelbildnis der beiden Grafen von Cappenberg in der Klosterkirche Cappenberg, des 1127 verstorbenen Gottfried und seines viel später, nämlich 1171 verstorbenen Bruders Otto von Cappenberg. 1122 schenkten die Brüder Norbert von Xanten, dem Gründer des Prämonstratenserordens, ihre Besitzungen für eine Klostergründung und wurden selber Mönche. 1330, also rund zweihundert Jahre nach dem Schenkungsakt, wurden die beiden Stifter auf einem Stifterdenkmal in der Form eines Doppelgrabsteins als Jünglinge in zeitgemässer Rüstung und Aufmachung, in Kettenpanzer, Waffenrock und Mantel, in der Marburger Werkstatt des Landgrafen Otto dargestellt. (328) Man wählte also für die Repräsentation zweier Mönche gewordenen Ritter die rüstungsmässige Kleidung mit Schwert und Schild. Die beiden je auf einem Löwen stehenden und von einem

Doppelbaldachin überhöhten Stifter wenden sich einander zu und halten gemeinsam das Idealmodell einer gotischen Kirche hoch, dessen Turmspitze bis an den oberen Plattenrand hinaufragt.

Grabfiguren, die ein Kirchenmodell halten, sind oft Träger mehrerer Bildfunktionen: Das Grabbild kann zugleich Stifterbild und - wie beim Monument der Grafen von Cappenberg - beträchtliche Zeit nach dem Tod gefertigtes Gründerdenkmal sein.

1.6.3. Hand auf einem Horn

Ein in der Grabmalkunst eher selten anzutreffendes Attribut zeigt die Rittergrabfigur in der von Benediktinern erbauten Abteikirche in Pershore (Worcestershire) (Abb. 14): Auf Hüfthöhe legt sie ihre rechte Hand auf ein umgehängtes Horn. Die überlebensgrosse Figur aus gelbem Sandstein ist nur bis zu den Knien der gekreuzten Beine erhalten. Der beinahe vollplastischen Gestaltung und der Rüstung entsprechend ist die Figur, wie diejenige von Dorchester, ins späte 13. Jahrhundert zu datieren. Im Gegensatz zu der von Aktivität sprechenden Ritterfigur von Dorchester ist in Pershore eine ruhigere Haltung gewählt worden. Die linke Hand ist auf den Schwertknauf gelegt. Das rechte, unten liegende Bein ist allerdings recht bewegt dargestellt. Die linke Hand steckt im Kettenpanzer, die rechte Hand auf dem Horn ist bloss, ihr am Armgelenk mit Riemen befestigter Handschuh abgestreift.

Der Standort im südlichen Querschiff (329) ist kaum der ursprüngliche; die Figur liegt auf einem neuen Steinaufsatz. Der lange Schild, unter den der linke Arm zu liegen kommt und in dessen Spitze das erwähnte Tierchen (Abb. 14 a) beisst, weist abgeschlagene Stellen und keinerlei heraldische Spuren mehr auf. Die Figur wird einem Mitglied der Familie de Harley zuge-

schrieben, namentlich Sir William de Harley, der im ersten Kreuzzug kämpfte und von Gottfried von Bouillon in Jerusalem zum Ritter geschlagen wurde. Wie bei anderen Beispielen ist es aber auch bei dieser Figur aus dem späteren 13. Jahrhundert absolut nicht zwingend, sie einem Kreuzfahrer, einem Tempelritter zuzuordnen.

Besonders interessant bei dieser Figur ist das Horn. Seine Bedeutung ist im Zusammenhang mit der christlichen Ikonographie und mittelalterlichem Brauchtum zu untersuchen. (330) Sowohl im Alten wie auch im Neuen Testament werden Hörner erwähnt. Allerdings handelt es sich in der Bibel oft auch nicht um ein Horn, sondern um ein Instrument aus getriebenem Metall, um eine Posaune oder Trompete. So gibt Jahwe Moses den Auftrag, zwei silberne Trompeten anzufertigen, um die Gemeinde einzuberufen und den Lageraufbruch anzukündigen, um im Krieg Gott um Hilfe gegen den Feind anzurufen und um an den Festen beim Opfern in sie zu blasen. (331) An anderer alttestamentarischer Stelle hingegen ist von Widderhörnern die Rede, nämlich bei der Beschreibung des Falls von Jericho. Die sieben Priester, die vor der Bundeslade schreiten, tragen die sieben Widderhornposaunen, und am siebten Tag beim siebten Mal Umschreiten der Stadt blasen die Priester in die Posaunen, und das Volk stösst den Kriegsschrei aus, worauf die Mauer Jerichos in sich zusammenstürzt. (332) Mit dem Horn wird göttliche Macht assoziiert.

Wichtig ist der Schall von Blasinstrumenten besonders auch im neutestamentarischen Bereich. Im ersten Korintherbrief und im ersten Thessalonicherbrief wird eine Posaune erwähnt, bei deren Schall die Toten als Unverwesliche auferweckt werden. (333) In der Apokalypse ist, wie beim Fall von Jericho, von sieben Posaunen die Rede, die von sieben Engeln beim Nahen des Endgerichts geblasen werden. (334) Ein Vergleich mit mittelalterlichen bildlichen Darstellungen, etwa dem Jüngsten Gericht des mittleren Westportals der Kathedrale von Autun, zeigt, dass man

sich die Posaunen in diesem Zusammenhang zwar gekrümmt, aber sehr lang vorstellte und sie sich nicht mit der Form des Horns der Figur von Pershore vereinbaren lassen. Der Klang dieser Blasinstrumente am Jüngsten Tag wurde schrecklich geschildert. So heisst es im Berner Weltgerichtsspiel aus dem 15. Jahrhundert über die ersten vier der sieben Engel:

"Zehand so blasent die engel mit vier hornen gar
eigentlich und gar erschrokenlich.

...

Was meintet anders das grülich horn
Wann des grimmen gottes zorn,
Da mit er hüt wil richten
Her ab allen bosswichten." (335)

Im Hebräischen gibt es zwei entsprechende Wörter, nämlich "schofar", das mit Horn, und "hasora", das mit Trompete zu übersetzen ist. Im Alten Testament werden Horn und Trompete als Instrumente kriegerischer und eschatologischer Bedeutung ohne feststellbaren Unterschied gebraucht. Im Neuen Testament tritt das als Trompete oder Posaune zu identifizierende Blasinstrument als Symbol der Verkündigung auf; es ist ein "signum belli", wobei es sich um den Kampf gegen böse Mächte handelt. Der wesentliche Unterschied zwischen dem Horn, der "tuba cornea", und der Trompete, der "tuba ductilis", ist in der Vulgata, so im Psalm 98 (97):6, zu finden. Oft wird das Horn in Verbindung mit dem Fleischlichen verwendet, im Gegensatz zum Instrument aus edlem Metall, aus Silber, und damit letztlich aus einem himmlischen Material. (336)

Gemäss diesen Feststellungen ist das Horn in Pershore nicht problemlos mit den Schallinstrumenten des Jüngsten Gerichts in Verbindung zu bringen. Eher ist ihm profaner Charakter zuzuordnen. In Anbetracht der Rüstung, der Aufmachung des Ritters als Krieger, erscheint die Interpretation als Kriegshorn sinnvoll. Das Kriegshorn, das den mittelalterlichen Krieger zu den Waffen rief und mit dem der Kampf angesagt wurde, kommt in der Literatur recht häufig vor. Ist in der "Historia Regum Britanniae"

vom "sonitus classicorum" die Rede (337), so sind es im "Willehalm" die "bûsinen" oder "pûsinen", die vor dem Kampf geblasen werden (338), und auch als Kriegsbeute wird ein Horn erwähnt. (339) Besonders ausgeprägt wird das Kriegshorn in Text und Bild im Rolandslied vorgestellt. Sowohl das personifizierte Horn von Roland, der aus einem Elefantenzahn hergestellte Olifant, als auch die Kriegshörner der Heiden haben eine lange Form. (340) Mit dem Kriegshorn werden im Rolandslied Hilfe und Verstärkung herbeigerufen. (341) Gerade aber im Rolandslied kommt zum Ausdruck, dass ein Kriegshorn neben seinem profanen auch mystischen Charakter haben kann: Wie vom Schwert gehen auch vom personifizierten Horn magische Kräfte aus: Die Erde erbebt, und die Steinhäuser der Heiden erzittern beim Schall (342) - man wird an die Posaunen bei Jericho erinnert -, die Heiden hören das Horn der Christen bei Kampfbeginn ungern. (343) Mit seinem Olifant schlägt Roland vor seinem Tod gar noch einen Heiden tot:

"uf zuchter daz horn,
uber den helm er in sluc,
daz im daz verhblut
uz sinen ougen spranc." (344)

Vom ikonographischen Standpunkt aus lässt sich das Horn in Pershore gut in Verbindung mit einem Kriegshorn bringen. Es würde sich somit um ein Kriegshorn als Sinnbild des Kampfes gegen das Böse handeln, was sich problemlos mit der linken, auf dem Schwertknauf liegenden Hand und dem in den Schild beissenden Tierchen, dem Drachen oder geflügelten Löwen, vereinbaren lässt. Doch es muss, vielleicht auch in Anbetracht der geringfügigen Grösse des dargestellten Horns, nach weiteren Interpretationen gesucht werden.

Eine naheliegende Interpretation ist diejenige eines Jagdhorns. Tummers vermutet wegen des Horns, dass der in Pershore Dargestellte zu seinen Lebzeiten ein Amt mit Waldaufseherfunktion

ausübte. (345) Auch ohne eine derartige amtliche Funktion des Verstorbenen kann das Horn mit der Jagd als ein Vorrecht des Adels in Verbindung gebracht werden. Etwas weit hergeholt, aber doch erwähnenswert, erscheint an dieser Stelle eine mögliche religiöse Komponente des Jagdhorns: Die Allegorie der Hasenjagd, der Jagd des die Seele verfolgenden Bösen, könnte im Zusammenhang mit dem Grabbild in Pershore stehen; es ist nicht auszuschliessen, dass das ehemals wohl an anderem Ort in der Kirche plazierte Grabmonument einst mit einem eine Jagdszene dargestellten Wandgemälde kombiniert war, wie es in Ingham und vielleicht auch in Reepham der Fall gewesen sein soll. (346)

Erhärtert wird die These, dass es sich in Pershore um ein Jagdhorn handelt, durch eine andere Grabfigur: Das dem Herzogssohn Gunther zugeschriebene Hochgrab in der Kirche des Benediktinerstifts Kremsmünster in Oberösterreich ist ähnlich konzipiert. Gunther war der Sohn des Klosterstifters Tassilo III., Herzog von Bayern im 8. Jahrhundert. Zwar handelt es sich bei der Grabplatte aus weisser Nagelfluh mit der über zwei Meter langen Figur um eine Repräsentation des Verstorbenen ohne Rüstung, vielmehr im gegürteten Leibrock. Zudem ist Gunther mit geschlossenen Augen als Toter dargestellt. Affinität mit dem Grabbild in Pershore hat aber das ebenfalls in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datierende Monument durch das umgehängte, auf der Hüfte liegende Jagdhorn und die damit verbundene Gestik, nämlich die darauf gelegte, hier linke Hand.

Auf der anderen, der rechten Körperseite ist ein erlegter Eber dargestellt, die rechte Hand des Ritters hält noch den abgebrochenen Speer; die Füße der Liegefigur sind auf einen Jagdhund abgestützt. Gemäss quellenmässiger Ueberlieferung, um 1300 lateinisch aufgeschrieben, soll Gunther bei der Jagd durch einen schlecht getroffenen Eber tödlich verwundet worden sein. Der allein zurückkehrende Jagdhund führte Herzog Tassilo zur Leiche seines Sohnes, und von einem Hirsch wurde dem Vater der

nahe Begräbnisort und damit der Ort der kurz darauf erfolgten Klostergründung gezeigt. (347)

Die Darstellung des erlegten Ebers hat, ob der Gründungssage realer Wert zuzuschreiben ist oder nicht, symbolischen Gehalt: Der Eber vergegenwärtigt hier wohl das Böse, Sündhafte. (348) Verglichen mit dem Motiv des drachenähnlichen, in den Schild beissenden Tierchens in Pershore und den in die Schwertscheide beissenden Löwen bei den beiden Ritterfiguren in Down Ampney und in Kemble, ist der Eber bei der Figur von Kremsmünster als Detail zu werten, das eventuell mit der Realität, der Todesursache, in direktem Zusammenhang steht.

Eine weitere Möglichkeit ist es, das Horn in Pershore statt als Kriegs- oder Jagdhorn ganz als Spezifizierung des Weltlichen, als Trinkhorn, zu deuten. Auf einer Miniatur eines Psalters aus der Zeit um 1050 im British Museum London (349) tritt der Teufel als Versucher an Christus heran und legt ihm ein Schwert, einen goldenen Kelch, verschiedene Schmuckstücke, eine goldene Schale und ein Trinkhorn mit goldenem Randbeschlag – die Gegenstände illustrieren im wesentlichen einen Kirchenschatz – zu Füßen. Eine derartige Interpretation ergibt für das umgehängte Horn des Ritters in Pershore aber wenig Sinn.

Das Horn ist gedanklich von seiner Funktion her, welcher Art diese auch sei, mit Signalwirkung in Verbindung zu bringen. Damit kann – und dies nicht nur beim Kriegshorn – eine magische Bedeutung angezeigt werden. Die mittelalterliche Literatur liefert derartige Beispiele. Im Zaubergarten im "Erec", in dem ein Riese zu bekämpfen ist, hängt ein grosses Horn, in das der Sieger dreimal laut hineinblasen soll, um seinen Sieg zu verkünden. (350) Im "Iwein" ruft ein Mädchen, das sich im Wald verirrt hat, Gott an und hört daraufhin ein Horn von fern blasen, wodurch ihm die Richtung zu einer Burg hin angegeben wird. (351) In "Pontus und Sidonia" bläst ein Zwerg in ein Horn,

daraufhin erscheint eine Jungfrau mit einem goldenen Ring und fordert die Ritter auf, sich zu schlagen. (352) Das Blasen ins Horn kann also, wie auch in den erwähnten Bibelstellen, ein sich zwangsläufig und magisch abwickelndes Geschehen mit sich bringen.

Die Vergleiche aus Literatur und bildender Kunst mögen teilweise etwas weit hergeholt sein für die Interpretation des Horns in Pershore. Am folgerichtigsten scheint es, das Horn des Ritters in Pershore von Form und Plazierung her als Signalhorn, spezifizierter betrachtet und gerade auch im Vergleich zum Grabbild in Kremsmünster, als Jagdhorn zu deuten. Dabei ist die profane Komponente als die primäre anzunehmen. Keinesfalls ist aber eine Verbindung von profanem und religiösem Moment auszuschliessen. Das Jagdhorn ist, auch ohne spezifisches Waldaufseheramt seines Trägers, ein Würdezeichen des der Jagd nachgehenden Adligen, möglicherweise zugleich mit religiöser, beziehungsweise magischer Bedeutung.

1.6.4. Herz zwischen den Händen

Ein Attribut von religiös-mystischer Bedeutung wird von einigen englischen Ritter-, Frauen- und Geistlichenfiguren zwischen den betend erhobenen Händen gehalten: ein Herz oder ein reliquiarartiges Behältnis. Als Hauptbeispiele aus dem späten 13. Jahrhundert dienen in diesem Kapitel die Rittergrabbilder in Wickhampton und East Tuddenham in Norfolk, aus dem 14. Jahrhundert die beiden einander sehr ähnlichen Rittergrabfiguren in Borough Green (Cambridgeshire).

Die Figur in Wickhampton (Abb. 15) ist aus Sandstein, für damalige Massstäbe leicht überlebensgross, schön gearbeitet und reich an Details. Sie ist in der Nähe des Altars, nämlich auf

der Nordseite des Chors der Kirche St.Andrew in Wickhampton (353) plaziert. Durch die Feuchtigkeit der Wand hat die Figur gelitten. Der Ritter hält zwischen den parallel gehaltenen Innenflächen seiner ungepanzerten, blossen Händen ein über zehn Zentimeter langes Objekt. Durch dessen Eiförmigkeit und die oben angebrachten, in drei Segmente unterteilenden, strahlenmässig angeordneten Einschnitte ist es als Herz zu erkennen. (354) Auf der linken Seite des Ritters sind der lange, heraldisch verzierte Schild und das sehr lose umgegürtete Schwert zu sehen. Der Kopf ist andeutungsweise geneigt, der Gesichtsausdruck mild. Die ganze Figur macht keinen sehr kämpferischen Eindruck, obwohl einzelne Details der Rüstung wie etwa die Sporen sehr ausgeprägt wiedergegeben sind. Die Beine sind parallel, die Füße ruhen auf einem Löwen, der Kopf in der Brünne liegt auf zwei verzierten, in der Manier der englischen Grabmalkunst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts übereinandergelegten Kissen. (355)

Die Figur wird William de Gerbridge (356) zugeschrieben, die daneben liegende Frauengrabfigur seiner Gattin. Die Wappen auf dem Schild und der Steinbasis des Grabmonumentes lassen auf diese Familie schliessen. William de Gerbridge hatte im Jahr 1272 das Amt des "baillif" von Yarmouth inne. (357)

Die ausserordentlich zierliche, mit anderthalb Metern Länge nur knapp lebensgrosse Rittergrabfigur aus Sandstein in East Tuddenham liegt in der Nordwestecke der Kirche All-Saints und damit nicht mehr am ursprünglichen Standort. (358) Die Beine sind parallel, die Füße ruhen auf einem kleinen Löwen. Im Gegensatz zur Figur in Wickhampton ist der Ritter in East Tuddenham in voller Panzerung dargestellt, auch die das Herz haltenden Hände stecken im Kettenpanzer. Das Herz ist oben nicht mit drei, sondern hier mit vier Einschnitten versehen. Der Kopf mit der verwitterten Gesichtspartie liegt ebenfalls auf zwei schräg übereinandergelegten Kissen.

Die Figur von East Tuddenham ist eher etwas später zu datieren als diejenige in Wickhampton, nämlich um 1300. (359) Es handelt sich wohl um die Repräsentation eines Mitglieds der Familie Berry. Unter anderem ist überliefert, der hier dargestellte Ritter sei von Dieben ermordet worden. (360)

Rittergrabfiguren und auch andere Grabfiguren mit einem Herz zwischen den Händen haben im Lauf der Zeit Anlass zu verschiedenen Spekulationen und legendenhaften Auslegungen gegeben. Die Figur von Wickhampton liefert dafür ein gutes Beispiel. Wie für das Grabbild von East Tuddenham ist auch für sie überliefert, dass der Dargestellte, William de Gerbridge, ermordet worden sei und sich vor seinem Sterben verteidigt habe. (361) Eine andere Volkslegende von Wickhampton, die der mittelalterlichen Ikonographie keinesfalls gerecht werden kann, erzählt von zwei Brüdern mit Landbesitz, die sich um ihre Güter beziehungsweise um den Verlauf der Grenzen stritten, kämpften und sich dabei gegenseitig das Herz ausrissen. Infolge göttlichen Missfallens wurden die beiden Brüder in Stein verwandelt, und, als Versinnbildlichung eines göttlichen Racheakts und auch als Abschreckung für andere Streitlustige, mit dem Herz zwischen den Händen in der Kirche plazierte. (362)

Die beiden entsprechenden Grabfiguren in der Kirche St. Augustin von Borrough Green werden den Brüdern John de Burgh (1300-1330) und Thomas de Burgh (1334 gestorben) zugeschrieben (Abb. 16 und 16 a). (363) Die zwei überlebensgrossen Sandsteinfiguren sind sehr ähnlich gestaltet. Sie halten zwischen den gepanzerten Händen einen Gegenstand, welcher der Form nach als Herz zu identifizieren ist. Die beiden Figuren sind im Stil des 14. Jahrhunderts überschlang gestaltet; sie liegen mit parallelen Beinen da, die Füße ruhen auf einem Löwen, der Kopf auf dem Turnierhelm, wobei bei der Figur von John de Burgh zusätzlich die Helmzier, ein wilder Mann, zu sehen ist. Rechts am Gürtel auf Hüfthöhe tragen die Ritter den Dolch, links das Schwert.

Thomas de Burgh, Vater des erwähnten 1393 gestorbenen, auf einer steinigen Unterlage liegend dargestellten John de Burgh, war ein Landadliger, der recht grossartige Pläne mit seinem Landbesitz und Gütern hatte, unter anderem für seinen Sitz in Walton (Yorkshire) das Einrichten von Schiessschaften vorsah, diese Vorhaben allerdings grossenteils nicht mehr vor seinem Tod im Jahr 1334 realisieren konnte. (364) Anders verlief das Leben seines bereits 1330 verstorbenen Bruders John. Dieser entschied sich mit 28 Jahren für das klösterliche Leben und übergab seinem Bruder Thomas seine Besitztümer. Bereits zwei Jahre später starb er, wohl noch bevor er sein Noviziat beendet hatte. (365)

Vorausgesetzt, dass es sich bei den beiden ein Herz haltenden Grabfiguren in Borrough Green wirklich um Repräsentationen von Thomas und John de Burgh handelt, zeigt sich anhand dieses Beispiels die Bedeutung der Rüstung einmal mehr. Interessant ist nämlich, dass John de Burgh trotz seiner Wahl eines mönchischen Lebens als Ritter in Rüstung dargestellt wurde. Auch wenn er zum Zeitpunkt seines Todes sein Noviziat noch nicht beendet hatte, wäre eine Vergegenwärtigung in mönchischer Kluft möglich gewesen - man denke an die Sitte der Zeit, Laien auf ihren Grabmonumenten in Mönchskutte abzubilden und diese Darstellungs- und auch Bestattungsart mit dem Seelenheil in Verbindung zu bringen. Das Beispiel des Grabbildes von John de Burgh verdeutlicht also den religiösen Stellenwert der Rüstung. Verstärkt wird die religiöse Ausrichtung durch das hier gewählte Motiv des zwischen den Händen gehaltenen Herzes. Dargestellt ist mit beiden Figuren, derjenigen des Laien Thomas und derjenigen des Novizen John de Burgh, ein "miles christianus".

Dem ikonographischen Gehalt des Motivs des zwischen den Händen gehaltenen Herzes ist ohne später hinzugekommene Auslegung, wie es die Legende um die Figur von Wickhampton ist, auf den Grund zu gehen. Grundsätzlich waren bei der Wahl dieses Motivs

verschiedene Gestaltungen des Grabbildes möglich. Wie erwähnt, stellte man die Hände bei der einen Figur im Kettenpanzer, bei der anderen bloss dar. Auch hinsichtlich der Anordnung der Beine ist kein starres Schema festzustellen. Bei Geistlichen und Frauengrabfiguren sind die Beine parallel gelagert. Bei den Rittergrabfiguren mit einem Herz zwischen den Händen sind üblicherweise ebenfalls parallel angeordnete Beine anzutreffen. Doch Ausnahmen unter den erhaltenen Beispielen wie dasjenige der mit gekreuzten Beinen daliegende Figur des Gervasse Alard in Winchelsea (Sussex) um 1300 illustrieren, dass mit dem Motiv des Herzes zwischen den Händen nicht zwangsläufig parallel angeordnete Beine kombiniert wurden. (366) Wie durch die Rittergrabfiguren von Ingham und Reepham wird hier also verdeutlicht, dass das Motiv der gekreuzten Beine für den gesamten ikonographischen Gehalt eines mittelalterlichen Grabbildes nicht zwingend notwendig war.

Formal und inhaltlich ist der Typus der das Herz zwischen den Händen haltenden Grabfigur in den Bereich der devotionalen Gebetshaltung einzuordnen. Wie bereits erwähnt (vgl. II. 3.), rückten die Handflächen während des 13. Jahrhunderts bei Gebetsdarstellungen immer näher zusammen, der Orantengestus wurde zugunsten der aneinandergelegten Handflächen bei angewinkelten Armen aufgegeben. Die Grabfigur mit dem Herz zwischen den Gebetsgestus einnehmenden Händen gehört formal in diesen Zusammenhang, in diese Entwicklung.

"... and he, in armour, hold his precious heart in his hands and offers it to God.",

erläutert Spencer die Figur von Wickhampton. (367) In diesem Zusammenhang sei nochmals an den in den Regeln der Franziskaner aus der Zeit um 1230 verankerten Brauch, nach dem der Priester die Hostie in gefalteten Händen hochhält, erinnert. (368) In diesem Sinne ist der ein Herz haltenden Grabfigur auch eine

Verbindung mit der Gattung des Dedikationsbildes zuzusprechen. Nach Reinle ist das Dedikationsbild eine Darstellung eines Menschen, der einem ihm Uebergeordneten oder – für den Fall einer herzhaltenden Grabfigur zutreffend – einer himmlischen Gestalt einen Gegenstand oder ein Symbol überreicht. (369)

An dieser Stelle soll der symbolische Wert des Herzes, das von diesen mittelalterlichen Grabfiguren im Gebet dargebracht wird, erläutert werden. Das Herz hatte naturgegeben immer einen sehr wichtigen Stellenwert in Symbolik und Volksglauben. Nach Plinius ist das Herz Wohnsitz von Seele und Blut. Im Mittelalter existierte diese Auffassung der Antike weiter. Hildegard von Bingen sah im Herz ebenfalls die "domus animae". Weiter galt das Herz als Sitz der Lebenskraft, als Sitz des Geistes und – im Gegensatz zur Auffassung der Moderne – als Sitz des Verstandes. Und in der höfischen Literatur und dem weiten Bereich der mehr profanen sowie der mehr sakralen Minne ist das Herz auch Sitz der Liebe. Im nachmittelalterlichen Herz-Jesu-Kult, der auf einer spätmittelalterlichen Herz-Jesu-Mystik basiert, spielt das Herz eine doppelte Rolle: Es geht einerseits um das Herz Jesu, andererseits um das Herz des Christus verehrenden Menschen. (370)

Eine wichtige Funktion hatte das Herz auch im Brauchtum, die Eingeweide separat vom Körper zu bestatten. Dabei wird im Zusammenhang mit der Untersuchung der ikonographischen Bedeutung des Herzes ein mehr praxisorientierter Bereich angeschnitten. Es geht um die Frage, ob und inwieweit der in der Zeit der Kreuzzüge besonders wichtig gewordene Brauch der separaten Herzbestattung mit den Grabfiguren mit einem Herz zwischen den Händen zu tun hat. Ein bekanntes Beispiel, allerdings nicht eines von einem auf einem Kreuzzug Verstorbenen, ist dasjenige von Richard Löwenherz. Er starb 1199 infolge einer Wunde, die er sich bei der Belagerung der Burg Châlus in einer Fehde gegen einen Vasallen zugezogen hatte. Gemäss dem

Wunsch von Richard Löwenherz wurden seine Eingeweide, sein Blut und sein Hirn in der damaligen Abtei Charroux (Diözese Poitiers), sein Herz in Rouen und sein Leichnam in Fontevrault bestattet. (371) Das Begraben der Eingeweide an Ort und Stelle hatte nicht nur den praktischen Grund, den auf längerer Reise zu überführenden Körper zu konservieren, sondern auch Symbolgehalt. Denn nicht nur dem Herz, sondern auch Weichteilen und Blut wurde symbolischer Wert zugeschrieben. So sah man im Mittelalter das Hirn in Abhängigkeit des Herzes, die Leber konnte ebenfalls als Lebensitz gelten, die Lunge als Organ des Hauchs wurde ihrerseits sowieso ideell mit der Seele verbunden, dem Blut schrieb man Lebenskraft zu. (372)

Ein Beispiel eines Grabbildes mit einem Herz zwischen den Händen am Ort einer Herzbestattung ist die Purbeck-Marmor-Platte des Bischofs Ethelmar, Audemar oder Aymer de Valence in der Kathedrale von Winchester (Abb. 17). Der Bischof war ein Verwandter von König Heinrich III. und starb im Jahr 1260 sehr jung, nicht einmal zwanzig Jahre alt, in Paris, wo sein Körper bestattet wurde. Nach seinem Wunsch wurde sein Herz nach Winchester überführt, wo er als Bischof allerdings nicht geachtet worden war und er seinerseits dem Bistum und seinen Aufgaben keine besondere Achtung gezollt hatte. Die Platte, eine schöne, heraldisch geschmückte Arbeit, zeigt den jungen Bischof bis zur Brust, also als Halbfigur; zwischen seinen Händen hält er das Herz. Unter dem Kopf ist ein Kissen, über dem Kopf ein dreipassförmiger Bogen zu sehen. Das Bildnis wird von einer Mandorla eingerahmt.

Die Platte war früher auf der Nordseite der Kathedrale, beim Hochaltar, plaziert. Wohl infolge eines Umbaus der Kirche ging der obere Teil der Platte für Jahrhunderte verloren. Als man 1912 die Kathedrale vor dem Einstürzen bewahrte, fand man bei entsprechenden Bauarbeiten diesen oberen Teil der Platte wieder. In einem anderen, südlicher gelegenen Teil der Kirche soll

man im Boden das Behältnis des Herzes gefunden haben. Die zwei Teile der Platte wurden wieder zusammengefügt; heute präsentiert sich das Monument nahe der ursprünglichen Plazierung, an der Ostwand des nördlichen Teils des hinter dem Chor weiterlaufenden Kirchenschiffs. (373)

Eine weitere Grabfigur, die das Herz hält, findet sich auf dem Kontinent, nämlich diejenige von Karl d'Anjou in St-Denis. Der Typus ist hier allerdings etwas anders als in England: Die Rittergrabfigur hält nämlich nur mit einer, der linken Hand das Herz vor der Brust, mit der anderen Hand hält sie das - heute abgebrochene - Schwert herrscherlich-repräsentativ aufrecht. Das bereits mit naturalistischen Zügen versehene Bildnis stammt aus dem Jahr 1326. Karl, Bruder von Ludwig IX. und Gründer des Königreichs Neapel und Sizilien, war bereits im Jahr 1285 in Foccia gestorben und in Neapel bestattet worden. (374)

In der Grabmalkunst wurde aber nicht nur das bisweilen separat bestattete Herz, sondern auch das Behältnis der Eingeweide, nach deren Entfernen ein Leichnam bis zur Bestattung besser konserviert werden konnte, dargestellt. In der Regel entfernte man bei der Ausweidung, die von der Kirche im allgemeinen und insbesondere von Papst Bonifaz VIII. nicht gern gesehen wurde, die Weichteile aus dem Körper und nähte diese in Leder ein. (375) Eine diesen Brauch vergegenwärtigende Grabfigur ist diejenige der 1377 gestorbenen Johanna von Bourbon aus Paris und heute in St-Denis: Der Lederbeutel wird mit der linken Hand an die Brust, an die Herzgegend, gepresst.

So illustrativ solche Beispiele durch ihren realen Hintergrund, die Teilbestattungen der Dargestellten, wirken, so wenig müssen generell die englischen Grabfiguren mit einem Herz zwischen den Händen mit diesem mittelalterlichen Todesbrauchtum faktisch zu tun haben. Ein dagegen sprechendes Beispiel ist die Figur von Gervasse Alard in Winchelsea, bei der oft eine Herzbestattung

vermutet wurde. Eine Ausgrabung im Jahr 1905 brachte aber ein ganzes, für die Zeit übrigens sehr grosses Skelett zum Vorschein. (376)

Auch die Figuren von Wickhampton, East Tuddenham und Borrough Green haben kaum etwas mit einer Herzbestattung zu tun, sondern sind wohl einfach Grabmonumente über den in den Ortskirchen bestatteten Landadligen. Der Grund einer derartigen Darstellung lag also keineswegs zwingend in einer Herzbestattung. Vielmehr war die Symbolik ausschlaggebend. Andererseits versteht man durch die Aufschlüsselung dieser Darstellungsart auch den symbolischen Wert der separaten Bestattung des Herzes und der Eingeweide.

Die Untersuchung dieser Symbolik führt in den Bereich der Minne. Das Wort "herze" kommt sehr häufig im Minnesang vor. (377) Als minnigliches literarisches Beispiel sei hier eine Stelle im "Iwein" erwähnt, in der Iwein und Laudine beim Abschied ihre Herzen austauschen. (378) Den Zusammenhang von Minne und Tod zeigt der Tristanroman auf, in dem die Liebenden durch Verbindung ihrer "edelen herzen" in einer todbringenden, die "mors animae" nach sich ziehenden Gemeinschaft stehen. (379) Ein Parallelbeispiel im religiösen Bereich ist die Legende von der hl. Katharina von Siena, die - so erzählt ihr Beichtvater und Biograph Raymund von Capua - nicht nur mit Christus verlobt war, wie es der Ring anzeigt. Christus tauschte auch sein Herz mit dem ihren und drückte ihr seine Wundmale ein. (380)

Dieses letzte Beispiel belegt einmal mehr, dass der an sich tiefe Gegensatz zwischen Minne und Religiosität aufgehoben werden konnte. Die minnigliche Anbetung der Frau fand ja seine religiöse Ausformung im aufblühenden Mariakult. Die "gotes minne", die Liebe zu Gott, galt als ritterliche Tugend. (381) Die diesseitige, literarische Konzeption des Minnetodes fand ihre religiöse Umdeutung. Mechthild von Magdeburg übertrug den

Gedanken des Minnesterbens auf ihre Minne zu Gott. Die "mors mystica", der mystische Tod als Mitsterben in der Passion Christi (382), führt in einen religiösen Bereich, der den hier zu untersuchenden Rittergrabfiguren nahestehen muss. Der Gedanke der Nachfolge Christi entpuppt sich als Kernidee für die Grabbilder mit einem Herz zwischen den Händen.

Dabei führt die Untersuchung zu den "semi-effigial monuments" in England, zu Grabmonumenten, bei denen das Bild des Verstorbenen nur zu einem Teil zu sehen ist. Bei den noch vorhandenen Beispielen dieses Monumenttypus kommt das Motiv des zwischen den Händen gehaltenen Herzes recht häufig vor. Ein Beispiel ist bereits genannt worden: Die zu einer Herzbestattung gehörende Grabplatte des Bischofs Ethelmar in der Kathedrale von Winchester. Diese Monumente mit dem Teilbild des Verstorbenen sind mit weiteren interessanten Motiven versehen. Im Fall von Winchester ist es die Mandorla, in der sich der bis zum Oberkörper abgebildete Bischof präsentiert. Die in der Regel der Göttlichkeit vorbehaltene Mandorla lässt dem Verstorbenen ideell göttlichen Schutz angedeihen und erhebt ihn in himmlische Sphäre.

In gleiche Richtung zielen andere Beispiele von seit dem 13. Jahrhundert vorkommenden "semi-effigial monuments", bei denen Kopf und Oberkörper der Dargestellten durch einen Vierpass oder durch eine kreisrunde Oeffnung wie durch ein Fenster zu sehen sind. Bei manchen dieser Beispiele, etwa bei der ein Herz zwischen den Händen haltenden Rittergrabfigur in Gilling (Yorkshire), ist ein zweite Oeffnung, oft in der Form eines halbierten Vierpasses, in die Grabplatte eingelassen. In dieser zweiten Oeffnung zeigen sich die Füße der jeweiligen Grabfigur. In Gilling sind der Vierpass und der halbierte Vierpass mit den von der Figur sichtbaren Körperteilen, also Kopf und Oberkörper mit Händen sowie Füßen, durch ein vertikal auf der Grabplatte verlaufendes Säulchen, einen Schaft verbunden. Boutell deutet

dieses Motiv folgerichtig als Verbindung einer Grabfigur mit einem Kreuz. (383) Bei derartigen Grabfiguren, die ein Herz halten und mit denen die Kreuzform verschmolzen ist oder die - wie im Fall von Bischof Ethelmar - von einer Mandorla eingeraht werden, ist die Idee der Nachfolge Christi bildlich nachzuvollziehen.

Nicht immer handelt es sich beim zwischen den Händen gehaltenen Gegenstand um ein Herz. Während es bei den Beispielen von Geistlichen, Rittern und anderen Laien tatsächlich in der Regel ein Herz ist (384), zeigen sich bei analogen Frauengrabfiguren eindeutig andere Gegenstände, im Falle der Frauenfigur von Axminster (Devon) ein Reliquiar mit Bild von Jungfrau und Kind, im Fall der Frauenfigur von Gonalston (Nottinghamshire) ein "ungentarium", ein Salbengefäß.

Das Motiv des Salbengefäßes erscheint besonders interessant im Zusammenhang mit den ein Herz haltenden Rittergrabfiguren. Zur Deutung sind die neutestamentarischen Bibelstellen, bei denen ein Salbengefäß eine Rolle spielt, heranzuziehen. Es kommen die Sünderin mit dem Salböl, die Jesus die Füße salbt (Lukas 7:36-50), die Salbung in Betanien, also die Salbung Jesu vor seinem Tod (Markus 14:3-9, Matthäus 26:6-13, Johannes 12:1-8), oder der Salbungsversuch am Leichnam Jesu (Markus 16:1-3, Lukas 23:56 und 24:1) in Betracht. Eine Schwierigkeit ergibt sich dadurch, dass für die gleichen Ereignisse in den Evangelien zum Teil verschiedene Frauen genannt werden, nicht namentlich Bestimmte, Maria von Magdala und Marthas Schwester Maria und damit auch Maria Magdalena, Maria, die Mutter Jakobus' des Jüngeren (385), Salome und Johanna. Gemeinsam sind allen diesen Bibelstellen die Ideen der Verehrung Christi und der Sündentilgung.

Die entsprechenden Rittergrabfiguren ihrerseits halten mit dem Herz das "Gefäß" der Seele und damit auch der ritterlichen

Tugenden zwischen den Händen. Im "Iwein" taucht das Wort "vaz" im Sinne des Gefäßes des Herzes auf. (386) Die Frage ist, an wen sich eine Ritterfigur mit dem Behältnis der Seele wendet. Im Zusammenhang mit der religiös ausgerichteten Minne und der seit dem 12. Jahrhundert auch im Abendland wichtig gewordenen Mariaverehrung ist an die Muttergottes zu denken. Damit liesse sich ein naher Bezug zu der ein Reliquiar mit dem Bild der Muttergottes mit Kind haltenden Frauengrabfigur in Axminster herstellen. Andererseits fehlt bei dieser Interpretation der direkte Zusammenhang mit der Idee des Christus nachfolgenden "miles christianus".

Drei weitere Bibelstellen schliesslich sollen das ikonographische Feld des Motivs des Herzes zwischen den Händen enger eingrenzen. Nach der ersten dieser Bibelstellen, nämlich nach Ezechiel 36:26 im Alten Testament, handelt es sich nicht primär um eine Darbringung des Herzes an die Göttlichkeit, sondern um eine Gabe von seiten der Göttlichkeit:

"Und ich werde euch ein neues Herz geben und einen neuen Geist in euer Inneres geben, euer steinernes Herz wegnehmen und euch ein Herz von Fleisch geben."

Es ist nicht auszuschliessen, dass das Herz dieser Grabfiguren ein von Gott empfangenes, von Sünde und Unreinheit freies Herz darstellt.

Eine zweite alttestamentarische Bibelstelle, der Psalm 51 (50): 19, zeigt eine für mittelalterliche Grabfiguren zweifellos passende Buss- und Demutshaltung auf:

"Mein Opfer ist ein reuiger Sinn; ein Herz voll Demut und Reue wirst du nicht verschmähen."

Und eine dritte Bibelstelle, diesmal aus dem Neuen Testament, vergegenwärtigt die im Zusammenhang interessante Idee, dass das Herz den ganzen Menschen stellvertreten kann. Im Lukasevangelium 6:43-45 heisst es:

"Denn kein guter Baum bringt schlechte Frucht, und kein schlechter Baum bringt gute Frucht. Ein jeder Baum wird nämlich an seiner Frucht erkannt; von Disteln sammelt man ja keine Feigen, und vom Dornbusch liest man keine Trauben. Der gute Mensch bringt aus dem guten Schatz seines Herzens Gutes hervor, und der böse Mensch bringt aus dem Bösen Böses hervor. Denn wovon das Herz voll ist, davon redet der Mund."

Dieser Bibelstelle gemäss repräsentiert das Herz den ganzen Menschen wie die Frucht den ganzen Baum, ist also als Pars pro toto aufzufassen. Dieser Gedanke lässt sich auch gut mit dem Brauch der separaten Herzbestattung verbinden. Das Herz, fürbittend von der den Verstorbenen repräsentierenden Grabfigur zwischen den Händen gehalten, versinnbildlicht nach dieser Interpretation die "gute", von Sünden getilgte oder noch zu befreiende Seele.

Alle diese Ueberlegungen zu diesem in der englischen Sepulchralkunst beheimateten Motiv zeigen, dass die Darstellung des zwischen den Händen gehaltenen Herzens mit dem ideellen Umfeld von Mystik und Minne eng verbunden war, dass sie keineswegs Indikator einer jeweiligen Herzbestattung sein muss und dass die religiöse Aussage hier die repräsentativ-ständische überwiegt.

1.7. Frau an Hand fassend

Auch die Gruppe von Rittergrabfiguren, bei denen auf einer Doppelgrabplatte der Mann die Frau am Handgelenk oder an der

Hand fasst, führt vor allem in die englische Sepulkralkunst. Die auf dem Kontinent überlieferten Doppelgrabplatten von Ehegatten zeigen in den meisten Fällen den Mann, in Rüstung oder im höfischen Gewand, und die Frau, links oder rechts vom Mann plazierte, in Gebetshaltung nebeneinander. (387) Bei einigen Beispielen werden Attribute wie Kirchenmodell und Schwert in der Hand gehalten, andere Figuren von Ehegatten legen die Hand auf den eigenen Leib. Letztere Gebärde vergegenwärtigen die auf einer Doppelgrabplatte dargestellten Figuren von Kuno von Falkenstein und Anna von Nassau in Lich (Oberhessen).

Durch Neigen des Kopfes der Frau, manchmal auch des Mannes, wird bei manchen Doppelgrabsteinen die Verbundenheit der beiden nebeneinanderliegenden Gatten angezeigt. Auch das gemeinsame Hochhalten eines Kirchenmodells oder eines Schriftbandes kommt vor. (388) Das Motiv des Händehaltens ist auf dem Kontinent wohl selten dargestellt worden. Vergegenwärtigt ist es auf der Grabplatte eines unbekannten ritterlichen Paares in Löwenberg (Schlesien): Der Mann hält mit seiner rechten Hand die rechte Hand der Frau; der linke Arm des Mannes liegt auf seinem Leib, beziehungsweise auf dem Leib liegenden Schild, die Frau hat ihre linke Hand mit dem Rosenkranz auf die Brust gelegt.

Was auf dem Kontinent, nach den erhaltenen Beispielen zu urteilen, Seltenheit war, wurde in England zu einem Hauptmotiv der seit dem 14. Jahrhundert vermehrt in Erscheinung tretenden Doppelgrabsteinen von Ehepaaren. Bei diesen recht schematisch gestalteten Grabplatten aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, etwa derjenigen des Richard Fitzalan of Arundel und seiner Frau in Chichester (Sussex), hält der Ritter in Rüstung und Beckenhaube und mit Schwert mit seiner rechten Hand die rechte seiner Frau, deren linke Hand auf der Brust liegt. Der Ritter hat seine linke Hand auf den Schwertgriff oder auf den im 14. Jahrhundert aus Metallplättchen zusammengesetzten, breiten Gürtel auf Hüfthöhe gelegt.

Woher kommt diese in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in England besonders verbreitete Gebärde des Händehaltens? Bauch erwähnt die These, das Motiv sei unmittelbar durch die Antike, etwa durch attische Grabstelen oder römische Sakrophagfiguren, angeregt worden, und sieht selber das Herausbilden aus gotischer Ueberlieferung als entscheidend an. (389) Im Hinblick auf das gestalterische Moment ist das Motiv zweifellos gotisch zu nennen. Andererseits ist eine Parallele zu entsprechender Ausdrucksform der Antike nicht zu negieren.

Auch in der Antike wurden Freundschaft und Liebe durch Erfassen der rechten Hand oder auch beider Hände des Gegenübers ausgedrückt. (390) Im antiken Griechenland führte der Mann eine Frau generell an der Hand oder am Handgelenk. (391) Nach römischer Sitte hatte der Bräutigam die Hand seiner Braut, deren Vater die Hand seiner Tochter ihm in die Rechte legte, zu fassen, um so die Frau fortzuführen. Im Christentum trat dann an diese Stelle der Brauch, nach dem sich die beiden Gatten gegenseitig an der Hand fassen, die Frau wurde nicht mehr in einseitiger Handlung übergeben. (392) Allerdings kommt es auch im mittelalterlichen Rechtsgebädensystem und damit auch in der mittelalterlichen Literatur vor, dass die Frau von ihrem Vater oder einem Geistlichen an der Hand genommen und dem Ehemann, in dessen Gewalt und Schutz, übergeben wird. (393)

In der bildenden Kunst Griechenlands vergegenwärtigte man in einer zurückhaltenden Variante die Liebe, indem der sitzende Mann die stehende Frau an der Hand oder am Handgelenk fasst und an sich zieht. (394) Auch die Vereinigung der rechten Hände eines Paares kam in der Antike als Zeichen der Verbundenheit vor. Dasselbe Motiv findet sich auf griechischen Grabsteinen bei Darstellungen von zwei Personen, wobei die weibliche sitzen kann. Bei den Römern war dieses Schema weniger verbreitet. (395)

In der mittelalterlichen Kunst gibt es die Darstellung, bei welcher der Mann die Frau in besitzergreifender und auch schützender Manier am Handgelenk hält, wenn er sie zur Gattin nimmt oder einer ranghöheren Person vorstellt. (396) Zärtliche Verbundenheit zwischen Mann und Frau in Verbindung mit dieser Gebärde ist im höfischen Roman zu finden. Im "Iwein" nehmen sich Iwein und Laudine nach gegenseitiger Werbung umeinander bei den Händen. (397)

Interessant an dieser Konzeption ist weniger die an sich keine Probleme stellende Aussage, als ihr Vorkommen auf Grabplattendarstellungen. Mit dieser Gebärde als Hauptmotiv wird nämlich eine religiöse Ausrichtung weitgehend aufgegeben, vor allem bei der Figur des Ritters, dessen linke Hand in der Regel nicht wie bei der Frau auf der Brust, sondern repräsentativ auf dem umgehängten Schwert plaziert ist. Es ist nicht Zufall, dass das für Grabbilder bereits recht moderne Motiv erst in späterer Zeit, ab 1350, üblich wurde und vor allem in England aktuell war, wo in der Literatur das höfische Moment und die ritterliche Minne ihren Höhepunkt spät, nämlich erst mit Chaucer im 14. Jahrhundert, erreichte (398), und wo die konkretisierte Darstellung eines Handlungsmotivs auch an anderer Stelle, so bei den aktiven Kampfgebärden von Rittergrabbildern, festzustellen ist.

1.8. Geneigter Kopf

"The inclination sometimes given to the head of an effigy always has some relation to the attitude of the rest of the body." (399)

Dies schreibt Tummers über die Haltung der Grabfiguren und hat dabei grundsätzlich recht. Die leichte Kopfdrehung einer Figur wie beispielsweise derjenigen von William Longespée in der Kathedrale von Salisbury stimmt mit der schlaffen Körperhal-

tung, mit der inaktiv auf der Hüfte liegenden rechten Hand überein (Abb. 4). Nicht immer kann aber eine stilistische Betrachtungsweise für die Erklärung der Kopfhaltung genügen.

Als Beispiel für diesen Gebärdentypus dient hier die Grabfigur des Ritters Ulrich von Hus, Husz oder Haus, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts im Musée d'Unterlinden in Colmar (Abb. 18). Zwar fällt gerade bei dieser Figur, die den oberrheinischen Typus vertritt, die stilistische Seite erheblich in Betracht. Die Neigung des Kopfes auf die linke Seite ist aber derart stark ausgeprägt, dass nach weiterer, im Ikonographischen wurzelnder Erklärung zu suchen ist.

Die überlebensgrosse Figur auf der 2,8 Meter langen Platte aus gelblichem Sandstein stammt aus dem Antoniterkloster von Isenheim, aus einer Kapelle, die der Familie de Hus als Grabstätte diente. (400) Das schöne Grabbild wird Meister Woelvelin von Rufach zugeschrieben. (401) Das Monument ist heute ohne Inschrift. Dem Stil entsprechend - das Grabbild des 1344 gestorbenen Landgrafen Ulrich von Werdt in der Kirche St-Guillaume in Strassburg, von Woelvelin von Rufach gefertigt, ist demjenigen in Colmar sehr ähnlich (402) -, ist die Ulrich von Hus zugeschriebene Figur in die Mitte des 14. Jahrhunderts zu datieren.

In einem Dokument aus dem Jahr 1342 wurde von Abt Wilhelm von St-Antoine festgehalten, dass Hans Ulrich "vom Huse", Lehensherr von Isenheim, und dessen Gattin Adele, beide in der Klosterkirche von Isenheim ruhend, noch zu Lebzeiten den Bau einer Kapelle sowie eine alljährlich am 22. April zu zelebrierende Messe für ihr Seelenheil und das ihrer Vorfahren verordnet hätten. Der Abt veranlasste dann den Bau einer Kapelle in der Klosterkirche. Die Kosten der Kapelle und des die Messe lesenden, nicht zum Kloster gehörenden Priesters sollten von der Familie von Hus getragen werden. (403)

Wenn es sich bei der Grabfigur wirklich um diesen vor 1342, wohl in relativ jungen Jahren gestorbenen Hans Ulrich von Hus handelt (404), so zeigt das Monument einen Ritter, der ganz im Zeichen seiner Zeit für sein Seelenheil Massnahmen ergriff. Die Darstellung auf der Grabplatte repräsentiert ihn in entsprechender Gebärde, in Gebetshaltung, mit aneinandergelegten Handflächen. Dabei ist auch die weltliche Komponente durch heraldischen Schmuck, Wappen und die Darstellung der Helmzier in Form eines Federbusches namhaft vertreten; Rüstungszubehör, Schwert, Gürtel und Handschuhe, liegt links neben der betenden Figur, deren gefaltete Hände bloss sind. Der Ritter ist mit Beckenhaube und angehängtem Kettenpanzerhalsschutz, mit Kettenhemd mit ziemlich weiten Ärmeln und mit Waffenrock bekleidet. Die ebenfalls geschützten Beine der sehr plastisch gestalteten Figur sind nur bis zu den Knien erhalten. Die Füsse müssen ehemals auf einen Löwen abgestützt gewesen sein. Fragmentarisch sind noch Löwenkrallen zu erkennen.

Der nicht körperaxial gehaltene, sondern stark nach links geneigte, auf dem Helm liegende Kopf stimmt mit einer Bewegung überein, von der die ganze Figur erfasst ist: Der Körper ist leicht nach links gedreht, die Schultern sind demzufolge in der Schräge, der linke abgewinkelte Arm wird etwas tiefer gehalten. Generell ist also Tummers' Aussage der Uebereinstimmung der Kopf- mit der gesamten Körperhaltung auch für diese Figur zutreffend. Bauch ordnet die vorliegende Konzeption dem oberrheinischen Typus aus dem südwestdeutschen Gebiet zu, wo eine eigen ausgeprägte Gotik im 14. Jahrhundert ihre Entwicklung fand. Zu diesem Typus gehört es auch, dass Schwert und Schild nicht umgehängt sind, sondern - wie auch die Panzerhandschuhe - neben dem betenden Ritter liegen. (405)

Ein weiteres Beispiel dieses oberrheinischen Typus ist das Grabbild des 1318 gestorbenen Rudolf von Thierstein im Münster von Basel. Hier ist die Neigung des Kopfes nicht derart stark

ausgeprägt; in natürlichem Fluss ist der ebenfalls auf einem Turnierhelm mit Zimier liegende Kopf leicht auf die rechte Seite geneigt.

Der zur Seite geneigte Kopf kommt nicht nur bei Figuren des oberrheinischen Typus vor. Ein Beispiel aus ganz anderem Umfeld ist die ins letzte Viertel des 14. Jahrhunderts zu datierende Flachrelieffigur des Lorenzo Acciaiuoli in der heute von Zisterziensermönchen bewohnten Certosa di Galluzzo bei Florenz (Abb. 19). Das reich ausgeschmückte Monument im Boden der der Krypta angeschlossenen Tobiaskapelle (406) stammt wohl aus der Schule des Andrea Orcagna. Der Ritter liegt nach südeuropäischer Manier mit geschlossenen Augen da, umrahmt von sakral zu verstehender, bogenhafter Architektur. Seine Rüstung ist reich verziert, die in Panzerhandschuhen steckenden Hände bei den Fingerspitzen aneinandergelegt. Der auf einem Kissen liegende, barhäuptige Kopf ist stark auf die rechte Seite geneigt. Im oberen Teil der Platte sind die Familienwappen abgebildet.

Auch hier handelt es sich, wie beim oberrheinischen Typus, um Schematisierung. Die neben der Platte von Lorenzo Acciaiuoli liegenden, entsprechenden Marmormonumente von Acciaiuolo Acciaiuoli und Lapa Acciaiuoli sind Grabplatten mit lebensgrossen Flachrelieffiguren mit ebenfalls nach rechts geneigtem Kopf und geschlossenen Augen und mit einer Architekturumrahmung; Lapa Acciaiuoli hält zwischen ihren in Gebetshaltung angeordneten Händen den Rosenkranz, die in der Mitte liegende Figur des Acciaiuolo Acciaiuoli präsentiert sich mit auf dem Leib gekreuzt liegenden Handgelenken, also in der für den Toten typischen Stellung. Die drei Reliefplatten von Lorenzo, Acciaiuolo und Lapa Acciaiuoli und damit von Sohn, Vater und Schwester des Klostergründers Niccolò Acciaiuoli bezeichnen die Grabstätten der drei vor dem Altar der Tobiaskapelle.

Garnier sieht den zur Seite geneigten Kopf in gleichem Zusammenhang, nur etwas weniger stark betont, wie den gesenkten Kopf, der generell ein "signe de soumission" ist und etwa bei der von ihrem Vater dem Mann als Gattin übergebenen Frau nachzuvollziehen ist. (407)

Sittl stellt fest, dass die Neigung des Kopfes bei "allen Kulturvölkern" Wohlgefallen oder auch Zustimmung ausdrückt. (408) Im Zusammenhang mit dem Gebet kam das Neigen des Kopfes auch schon in der Antike vor, wohl als Zeichen der Ehrfurcht und der Furcht. (409)

Im mittelalterlichen Gebärdensystem ist das Neigen des Kopfes etwa bei der Klage zu finden, auch bei gekränkter Ehre oder bei Scham. (410) Beim Schamgefühl kann es sich dabei um weibliche Demut, um die Gestik eines getadelten Mannes oder eines der Feigheit überführten oder von nicht ebenbürtigem Gegner geschlagenen Ritters handeln. (411)

Das Neigen des Kopfes kommt auch beim Fassen eines Entschlusses, beim Ueberlegen und beim Zuhören vor. (412) Im mittelalterlichen österlichen Liturgiespiel, namentlich in jenem von Braunschweig im 12. und 13. Jahrhundert, finden sich drei Regieanweisungen für die Darstellung von Trauer und Schmerz: die klassische Position des seitwärts in die Hand gestützten Kopfes, Neigen des Kopfes und Zusammenschlagen der Hände. (413)

Derartige Vergleiche übersteigen allerdings den ikonographischen Aussagebereich der entsprechenden Rittergrabfiguren. Es ist nicht anzunehmen, dass die Gebärde des geneigten Kopfes hier die Scham über gekränkte Ritterehre ausdrückt oder dass sich die Ritter in der Situation des Zuhörenden präsentieren. Auszuschliessen ist es natürlich, diese Kopfhaltung bei den erwähnten Rittergrabfiguren als Folge einer Beziehung zu einer anderen Person, wie das etwa auf Doppelgrabplatten zu sehen

ist, zu erklären. Naheliegender ist die Deutung der Gebärde als Trauer.

Plausibel erscheint es, den geneigten Kopf des Ritters im Colmarer Museum oder desjenigen in der Certosa bei Florenz als Zeichen der Demut und von Inaktivität mit sich bringender Besinnlichkeit zu interpretieren. Dabei muss, wie erwähnt, das ständische Moment nicht ins Hintertreffen geraten. Die Grabfigur von Heinrich IV. im Schlesiſchen Museum von Breslau (vgl. IV. 1.6.1.), bei der durch Mantel, Herzogshut, aufrecht gehaltenes, gebundenes Schwert, Wappenschild und weiteren heraldischem Schmuck hoher Rang, Würde und Macht des Verstorbenen betont wird, ist mit gesenktem Kopf dargestellt.

Ob nun wie im Fall von Colmar der verstorbene Ritter als Lebender oder wie im Fall des Lorenzo Acciaiuoli als Toter abgebildet ist, die Kopfhaltung drückt Konkordanz mit dem göttlichen Willen und dem Jenseitsgeschehen nach mittelalterlicher Vorstellung aus. Die mittelalterliche Bilderwelt gibt viele Beispiele der Gebärde des geneigten Kopfes. Die Figur des heiligen Michael am Westportal der Kirche von St-Gilles, ein südfranzösisches, romanisches Exempel, in dem die Antike nachklingt, zeigt mehr gedankliche, ideelle Kampfeshaltung. Die Hand des gegen den Drachen kämpfenden Erzengels umfasst nur sachte den Speer, der Kopf ist geneigt; der Heilige scheint das Untier faktisch nicht wahrzunehmen, der Kampf scheint sich auf geistiger Ebene abzuspielen. (414) In der Malmesbury Abbey (Wiltshire) sind in der Kirche in Zwickelreliefs aus der Zeit um 1160 die Apostel abgebildet. Der dabei dargestellte geneigte Kopf ist hier wohl einerseits ebenfalls als Zeichen der Uebereinstimmung mit der Göttlichkeit zu deuten, erklärt sich aber anderseits auch durch den knappen Platz im Bildfeld, namentlich durch dessen geringe Höhe, die trotz Sitzstellung der Apostel für die Darstellung kaum ausreicht.

Bei den Rittergrabfiguren ihrerseits ist der geneigte Kopf sowohl Folge einer Schematisierung eines Typus als auch ikonographisch auszudeutende, Demut anzeigende Gebärde.

1.9. Gesichtsausdruck

"Dominatur autem maxime vultus", schreibt Quintilian in seiner Lehre vom Gestus.

"... Sed in ipso vultu plurimum valent oculi, per quos maxime animus emanat, ..." (415)

Eine derartige Aussage ist für die mittelalterliche Grabfigur nicht repräsentativ. Denn bei dieser ist die Gestik der Arme und Hände sowie die gesamte Körperhaltung zentral. Ihr Gesicht hingegen ist idealisiert und schematisiert wiedergegeben. Wie bereits festgestellt, hatte in dem hier interessierenden Zeitraum eine Porträthaftigkeit in naturalistischem, modernem Sinn kaum ihren Platz. Die Schematisierung der Gesichtszüge, im Norden in der Regel die Darstellung mit offenen, im Süden oft mit geschlossenen Augen, wurde aber doch zuweilen bereits durchbrochen zugunsten eines Individualisierung verfolgenden Ausdrucks.

Bei den englischen, mit dem Schwert hantierenden Rittergrabfiguren ist teilweise der verbissene Ausdruck des Kämpfenden zu finden, so bei den Beispielen in Dorchester und Ingham. (416) Beim Ritter von Dorchester weist der etwas wulstig gestaltete Mund auf zusammengepresste Lippen hin und passt zur lebendigen Gesamtkonzeption der Figur (vgl. Abb. 7). Ob die Gesichtszüge, die eingesunkenen inneren Augenwinkel, die angespannten Nasenflügel und die leicht nach unten gezogenen Mundwinkel - wie nach Ansicht von Stone - eiserne Entschlossenheit (417), Schmerzen durch Verwundung oder aber heroische Pose (418) ver-

deutlichen sollen, bleibt letztlich Interpretation. Wichtig ist die Tatsache, dass überhaupt ein zur Figur passender, ihren Typus unterstreichender Gesichtsausdruck dargestellt wurde. Bemerkenswert ist bei diesen englischen Beispielen die zur Schau gestellte Gequältheit, die bislang in der Regel für dämonische Gestalten gewählt wurde und die im Zusammenhang mit einer ikonographisch zwangsläufig anders gelagerten Grabfigur auf modernere Konzeption hinweist.

Mehr mit mittelalterlicher Konzeption vereinbar ist ein anderer bei Grabfiguren zu findender Gesichtsausdruck, nämlich derjenige eines angedeuteten Lächelns. Dies ist nicht in heutigem Sinn als wirkliches Lächeln, sondern generell als Bewegtheit aufzufassen. Der mit dem Herz zwischen den Händen dargestellte Ritter in Wickhampton zeigt einen bewegten und zugleich befriedeten Gesichtsausdruck, der Hand in Hand mit der mystisch-religiösen Konzeption der Figur geht (vgl. Abb. 15).

Ein in dieser Hinsicht besonders ausgeprägtes Beispiel ist eine wohl ebenfalls ins späte 13. Jahrhundert zu datierende Rittergrabfigur auf dem Kontinent, Florent de Hangest zugeschrieben und in Morienvall.

"Er lächelt und erscheint in jugendlichem Leben voll gerundet, weich, fast weiblich bewegt.",

schreibt Bauch dazu. (419) Dieses Beispiel veranschaulicht, dass der Ausdruck innerer Bewegtheit nicht unbedingt mit einem Gebetsgestus kombiniert sein muss. Die Figur in Morienvall hält mit der linken Hand repräsentativ den Schild. Auch die andere Hand - der rechte Arm ist heute abgebrochen - mag ehemals eine Waffe gehalten haben. (420)

Eine spezielle Darstellung des Ritters in Rüstung ist der Typus mit dem durch das Visier verborgenem Gesicht. Ausgehend von den

Westfassadenfiguren der Kathedrale von Wells, ist der Typus mit kriegerisch getragenen Visier bei Grabfiguren in Walkern (Hertfordshire) oder im Norden in Blyth (Nottinghamshire), Kirkstead (Lincolnshire), Furness (Lancashire) oder Pittington (Durham) zu finden. Nach diesen erhaltenen englischen Beispielen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu urteilen, wurde das Motiv des gesichtsverdeckenden Helmvisiers nicht nur für Figuren in kriegerisch aktiver Pose gewählt, die mit dem Schwert hantieren (Walkern, Blyth, Kirkstead) oder die das Schwert gezückt aufrecht halten (Furness, Pittington), sondern auch für Figuren in inaktiverer Pose. Einer Westfassadenfigur in Wells entsprechend, ist bei der Rittergrabfigur von Seaborough (Dorset) die eine Hand auf den Schild gelegt; mit dem Schild auf dem Leib und mit der Hand auf der Brust präsentieren sich, ebenfalls mit das Gesicht verdeckendem Helm, die Rittergrabfiguren in Faulkbourne (Essex) und in Twyford (Buckinghamshire).

Rund hundert Jahre jünger als diese englischen Beispiele ist die italienische Marmorflachrelieffigur des Ritters Domenico Biordo degli Ubertini im rechten Querschiff der Kirche S.Croce in Florenz (Abb. 20). Der 1358 gestorbene Ritter ist kleiner als in Lebensgrösse, in voller Rüstung mit Schwert und Dolch dargestellt, von einem Architekturbogen umrahmt und mit heraldischem Beiwerk, Helm mit Zimier und Wappen, umgeben. Die Hände in Gebetshaltung sind wie bei der Figur von Lorenzo Acciaiuoli lediglich an den Fingerspitzen aneinandergelegt. Auch hier soll der Ritter mit geschlossenem Helm abgebildet sein. (421) Die Bodenplatte von Domenico Biordo degli Ubertini ist allerdings im Lauf der Zeit derart stark in Mitleidenschaft gezogen worden und heute so abgeflacht, dass Details in der Gesichtspartie, beziehungsweise der Partie des Visiers, nicht mehr genau zu erkennen sind.

Die Wahl der Darstellung eines Visiers und damit gleichzeitig ein Verzicht auf die Vergegenwärtigung des Gesichts - und dies auch bei Figuren mit besinnlicher Gebärde und Gebetsgestus - illustrieren nochmals, welche Priorität und welchen Aussagewert die Rüstung in der mittelalterlichen Sepulchralkunst haben konnte.

1.10. Kopf mit Hand aufstützend

Einen überwältigenden Anblick bietet das Innere der kleinen Kirche St.Mary in Aldworth (Berkshire) mit den neun Grabfiguren der Familie de la Beche. Im 11. Jahrhundert soll ein Ritter dieser Familie aus Flandern nach England gekommen sein. Die Burg der Familie de la Beche ist zwar längst verschwunden. Doch ist ihr Standort 1871 entdeckt worden; man fand ein Siegel (heute im Museum von Reading), das den Namen von Isabella de la Beche trägt. (422)

Mitglieder von vielleicht fünf Generationen der Familie de la Beche sind mit diesen neun, stark überlebensgrossen Figuren aus Sandstein (vielleicht aus Caen oder Gloucestershire) repräsentiert. Zugeschrieben werden diese Monumente Sir Robert de la Beche, dessen Sohn John, Enkel Philip, Urenkeln John, Philip und Nicholas, Urenkelin Joan, Isabella, der Gattin von Sir Philip dem Jüngeren, und John, dem Sohn von Isabella. Isabella ist auch das gefundene Siegel zuzuordnen. Die Grabfiguren von Robert de la Beche und seinem Sohn John liegen längs der Nordwand mit der Gebärde des Schwerteinsteckens. Die ebenfalls an der Nordwand plazierte Figur des Enkels Philip (Abb. 21) liegt auf der rechten Körperseite; die angewinkelten Beine sind gekreuzt, der Kopf bei leicht aufgerichtetem Oberkörper wohl in die heute fehlende rechte Hand gestützt. In der Mitte des Kirchenraums liegen nebeneinander die Figuren von Philips älterem

Sohn John und dessen Gattin Isabella, der Mann in Gebetsgestus, die Frau mit der linken Hand an die Mantelschnur, den Tasseliemen, greifend. Ebenfalls in der Mitte des Kirchenschiffs liegt die Figur des 1348 verstorbenen Nicholas, dem jüngsten Bruder von John. (423) Längs der Südwand liegen die restlichen drei der neun Figuren. Eine davon zeigt sich in der Gebärde des Hantierens mit dem Schwert; sie wird Philip, dem mittleren der drei Söhne des älteren Sir Philip, zugeschrieben. Die Frauenfigur mit der linken Hand auf der Brust wird Lady Joan zugeordnet. Die letzte Figur soll das Monument von Isabellas Sohn John sein.

Diese letzte Figur präsentiert sich in ziemlich zerstörtem, lediglich noch torsohaftem Zustand. Auch die anderen Figuren haben gelitten und weisen optisch ins Gewicht fallende Mängel auf; bei der Figur von Lady Isabella fehlt gar der Kopf. (424)

Trotz dieser Beeinträchtigung beeindrucken die Figuren in Aldworth durch ihre Gestaltung. Die Formen der Körper, die leichten Wölbungen des Leibes, zeichnen sich unter der rüstungsmässigen Ledergewandung und auch unter den fliessenden Gewändern der beiden Frauenfiguren in für die Zeit bemerkenswertem Naturalismus ab; besonders eindrücklich ist die Gestaltung des fein gefältelten, die Körperform abzeichnenden Gewandes der Figur von Lady Joan.

Bei der Figur des älteren Sir Philip handelt es sich um ein mehr oder weniger vollplastisches Werk. Die Rückenpartie der seitlich gelagerten Figur ist ebenfalls ausgearbeitet und weist ein Loch für ein ehemaliges Befestigungsgestänge auf. Pose, Kostümteile und Helmform wirken antikisierend. - Trotz stilistischer Unterschiede - die Figur von Sir Philip ist beispielsweise viel gigantischer als diejenige seines Sohns John - und der zeitlichen Spanne von einigen Jahrzehnten handelt es sich bei diesen neun Figuren, die im Verlauf des 14. Jahrhunderts,

namentlich in dessen erster Hälfte, entstanden sein müssen, augenscheinlich um dieselbe Bildhauertradition. Ob die betreffenden Steinhauer von römischen Fundstücken, wie sie bei der in der Nähe gelegenen Ortschaft Dorchester entdeckt worden sind, inspiriert wurden, bleibe dahingestellt.

Der heutige Standort der neun Figuren ist wohl der originale: Die drei Figuren längs der Nordwand drehen ihren Kopf alle nach rechts und damit gegen die Mitte des Kirchenraums, die Figuren in der Mitte des Kirchenschiffs zeigen, sofern der Kopf noch vorhanden ist, eine frontale, körperaxiale Kopfhaltung, die zwei noch mit Kopf versehenen Figuren an der Südwand drehen ihr Haupt nach links, also ebenfalls gegen die Raummitte. Damit nehmen sie alle eine für den Betrachter günstige Haltung ein.

Diese etwas ausführliche Beschreibung des Gesamteindrucks der neun den Kirchenraum optisch beherrschenden Grabfiguren mag den Blick für den diesbezüglichen Originalzustand anderer Dorfkirchen öffnen, wo sich heute in der Regel ein weitaus fragmentarischerer Bestand an mittelalterlicher Grabplastik präsentiert. Zudem nehmen die Figuren von Aldworth stilistisch einen erstklassigen Platz in der mittelalterlichen Skulptur ein.

In ikonographischer Hinsicht ist die Figur des älteren Philip de la Beche (Abb. 21) interessant. Im Jahr 1314 trat Philip als "sheriff" von Berkshire und Wiltshire auf. Zusammen mit einem seiner Söhne nahm er am Aufstand gegen König Eduard II. im Jahr 1322 teil. Mit ihrem Führer Thomas, Earl of Lancaster, wurden die Aufständischen in der Schlacht von Boroughbridge (Yorkshire) geschlagen. Philip muss wie andere Teilnehmer fünf Jahre gefangen gehalten worden sein, bis König Eduard III. 1327 auf den Thron kam und die Gefangenen wieder in ihre Positionen versetzt wurden.

Philips in einer Nische der Nordwand der Kirche plaziertes Grabbild ist beträchtlich beschädigt. Die Arme der auf ihrer rechten Seite liegenden Figur mit leicht aufgerichtetem Oberkörper fehlen, ebenfalls eine Partie der gekreuzten Unterschenkel. Der am Fussende sitzende Torso eines Zwerges, der den Ritter bei Amtshandlungen ständig begleitet haben soll, lässt die stark überlebensgrosse Figur von Philip erst recht wuchtig erscheinen. Der Zwerg hält ein Stück Stein im Schoss, vielleicht den Fuss des linken abgebrochenen Beines der Ritterfigur. (425) Trotz ihrer Beschädigung wirkt die über lederner Rüstung mit einem mantelhaften Gewand (426) bekleidete Figur mit ihrem körperaxial gehaltenen Kopf und dem Blick in das Rauminnere sehr lebensvoll.

Welches war die Armgebärde dieser unmissverständlich die Stellung des Liegens einnehmenden Rittergrabfigur? Glücklicherweise gibt es eine zweite erhaltene entsprechende Grabfigur, die diesbezüglich weiterhilft und zudem beweist, dass es sich auch im Fall des Monumentes für Philip de la Beche um einen Grabfigurentypus und nicht um eine einmalige Ausführung handelt: Es ist die Holzgrabfigur in der Kirche St.Andrew in Chew Magna (Somerset). Sie repräsentiert vielleicht den 1346 verstorbenen Ritter John Wych, der seit 1328 das Herrengut in Norton (Worcestershire) innehatte. (427)

Im Gegensatz zum Rittergrabbild in Aldworth ruht die Figur in Chew Magna auf der linken Körperseite; auf der linken Hüfte und dem linken Ellbogen lastet das Körpergewicht. Der körperaxial gehaltene Kopf wird mit der linken Hand aufgestützt, die rechte Hand stützt sich auf den auf die Unterlage gelegten Schild ab. Die Beine sind nicht gekreuzt. Der Fuss des linken Beins ist auf den aufgerichteten Löwen gelegt, das rechte Bein ist - ähnlich wie das linke, obere Bein der Figur in Aldworth - angewinkelt.

Die etwas früher zu datierende Figur in Aldworth ist nach dem Beispiel in Chew Magna zu ergänzen. Bei der Figur von Philip de la Beche wäre es der rechte Arm, dessen Ellbogen auf die Unterlage abgestützt und in dessen Hand der Kopf gestützt war. Tatsächlich sind an der rechten Seite des Kopfes Spuren festzustellen, die von der ursprünglich hier angebrachten Hand stammen könnten. Der Figur in Chew Magna entsprechend, war die linke Hand des Ritters wohl flach auf die Unterlage abgestützt.

An welchen Vorlagen orientierte sich der Typus der seitlich daliegenden und den Kopf aufstützenden Grabfigur? In Anbetracht der stilistischen Merkmale des Grabbildes von Philip de la Beche ist eine Orientierung an antiken Formen zu erwägen. (428) Tatsächlich lassen sich in der römischen Sepulkralkunst ähnliche Figuren finden. So gibt es Sarkophagreliefs, auf denen der Verstorbene seitlich auf der Kline liegt, die Unterschenkel gekreuzt, der untere Arm angewinkelt und die Hand unter den Kopf geschoben, der obere Arm hinunterhängend. (429) Ein Sarkophag in Rom (Museo Torlonia) zeigt eine von zwei Eroteten umfasste Kline, auf der der von umgebenden Figuren beweinte Tote mit ebenfalls unter den Kopf geschobener Hand seitlich gelagert daliegt. (430) Allerdings ist bei diesen Vergleichen zu bedenken, dass Steinsarkophage mit Verzierungen, also auch mit bildlichen Darstellungen, in der Provinz Britannia relativ selten gewesen sein müssen. (431)

Eine Affinität ist auch zwischen dem Typus der Grabfigur in Aldworth und etruskischen Grabbildern festzustellen (432); die etruskischen, auf der Seite liegenden Sarkophagfiguren erinnern durch das Aufstützen ihres Oberkörpers auf den einen Arm an die Figur von Aldworth. Und zwar kann man ebenso archaische Beispiele wie der Sarkophag mit dem Terrakottafigurenpaar aus Cervetri (heute im Louvre) wie spätetruskische sogenannte Nenfrosarkophage mit ihren entsprechend daliegenden Figuren zum

Vergleich heranziehen. (433) Diese etruskischen Sarkophagfiguren stützen allerdings nicht den Kopf mit der Hand auf.

Von der römisch-frühchristlichen Sarkophagkunst wurde der Typus des seitlich Liegenden ebenfalls aufgenommen. Beispielsweise zeigen die sogenannten Jonassarkophage den vom Walfisch ausgespienen und als Sinnbild der Errettung vor dem Tod dienenden Propheten in ähnlicher Liegepose. (434) Im Gegensatz zur mittelalterlichen Grabfigur handelt es sich bei diesen spätantiken Beispielen um eine naturalistisch vergegenwärtigte Ruhepose, die Beine sind locker gekreuzt, der Kopf ist nicht streng körperaxial gehalten.

Auch der aufgestützte Kopf ist in der spätantiken-frühchristlichen Sarkophagkunst zu finden, und zwar bei der im Relief dargestellten, mit gekreuzten Beinen stehenden, auf ihren Stab den Arm und auf der Hand den Kopf aufstützenden Figur des Hirten. Dabei ist der Hirte nicht der Retter, sondern das Abbild paradiesischer Ruhe. (435) Auch in dieser Figurenkonzeption des stehend ruhenden Hirten lässt sich eine gewisse Verwandtschaft mit den zwei Figuren von Aldworth und Chew Magna erkennen.

In der mittelalterlichen Bilderwelt schliesslich finden sich Darstellungen von Wächtern beim Grab Christi, die formal den spätantiken Hirtenfiguren nahestehen. Ein derartiges Beispiel ist eine Wächterfigur am Heiliggrab im Münster von Konstanz aus der Zeit um 1280. Mit der linken Hand hält die rund 80 Zentimeter hohe, in Ritterrüstung gekleidete Figur den Schild, auf dem Schild steht der Topfhelm, auf dem Helm hat der Wächter seinen rechten Ellbogen aufgestützt, in der rechten Hand ruht der stark zur Seite geneigte Kopf. Hier handelt es sich eindeutig um einen Ruhenden, um einen Schlafenden. Auf anderen Darstellungen sind die Grabwächter, ebenfalls in mittelalterlicher Rüstung, als Liegende dargestellt, wobei der Kopf oft auch hier in eine Hand gestützt wird. Eine weitere Vergleichsbasis bietet

die schlafend liegende Figur des Ahnvaters Isai (Jesse) innerhalb des bildlich dargestellten Themas der "Wurzel Jesse". Und auch die mit Isai in Kontext stehende Darstellung des schlafenden Adam, so die bereits im Zusammenhang mit dem Motiv der gekreuzten Beine erwähnte schlafende Adamsfigur an der Fassade in Modena, hat verwandten ikonographischen Gehalt.

Die Ueberlegung, dass der Typus des sich Aufstützenden aus dem Typus des Nischengrabes hervorgeht (436), bringt die Interpretation mit sich, dass es sich bei derartigen Figuren um Ruhende handelt. Doch noch ein weiterer Vergleich bietet sich im Zusammenhang mit dem Typus der Grabfigur von Aldworth oder Chew Magna an: der Vergleich mit Darstellungen von vom Tod Auferstehenden. Ein Fassadenrelief in Wells vergegenwärtigt einen der Auferstehenden mit in der Hand aufgestütztem Kopf - von einer Ruhepose kann hier natürlich nicht die Rede sein. Doch lässt sich dieser Figurentypus des Auferstehenden mit nach oben gerichtetem Blick nur mit Vorbehalt mit den zu untersuchenden Rittergrabfiguren in Verbindung bringen. Eine andere Möglichkeit bietet die Interpretation, dass die Figur in Aldworth in Trauergebärde oder Schmerzgestus daliegt. (437)

Wenn Bauch schreibt, dass der Kopf des Ritters in Aldworth gesenkt ist und es aussehe, als wolle er sich erheben (438), so kann diese Aussage nicht widerspruchsfrei hingenommen werden. Denn erstens ist der Kopf der Figur nicht gesenkt, sondern frontal, körperaxial gerichtet, und zweitens lässt sich diese Aussage mit der zu ergänzenden, den Kopf stützenden Hand nicht vereinen. Auch einer anderweitigen These, dass es sich um den in der Antike realisierten Typus des "dying Gaul" handelt (439), kann im Hinblick auf die Konzeption, die Gebärde des aufgestützten Kopfes, nicht zugestimmt werden.

Schliesslich bleiben - abgesehen von dem etwas zweifelhaften, aber nicht auszuschliessenden Vergleich mit dem Typus des Auf-

erstehenden - zwei Möglichkeiten: Die Philip de la Beche zugeschriebene Figur kann einen Ruhenden oder einen Trauernden darstellen. Von der Konzeption der Nischenfigur aus betrachtet, kommt die erste Variante eher in Frage. Damit wäre auch ein aus der Antike herrührender Typus vertreten. Die offenen Augen schliessen diese Variante keineswegs aus, kann es sich doch bei einem auf der Seite Liegenden statt um einen Schlafenden auch um einen Ruhenden in wachem Zustand handeln. (440)

Nach diesen Folgerungen ist nicht nur eine antikisierende Tendenz in stilistischer, sondern auch in ikonographischer Hinsicht anzunehmen, ist doch eine gewisse Kongruenz mit der spätantiken-frühchristlichen Sarkophagrelieffigur des ruhenden Hirten festzustellen. Die beiden Figuren in Aldworth und Chew Magna sind nicht mehr kämpfende, sondern ruhende "milites christiani". (441)

1.11. Kniende Haltung

Ueber den eigentlichen Bereich der Grabbilder hinaus führt die in Gebetshaltung kniende, dreidimensionale Ritterfigur. Die überlieferten Beispiele sind für das 14. Jahrhundert noch spärlich: In Basel gibt es die Figur des Hüglin von Schöneegg in der Kirche St.Leonhard (Abb. 22), in Tewkesbury (Gloucestershire) die Figur von Edward Despenser in der Abteikirche. (442) Bei den zwei zeitlich nahe beieinander liegenden Beispielen handelt es sich in beiden Fällen nicht um eine primäre Grabfigur - diese liegt oder lag über der Grabstelle als Liegefigur -, sondern um eine Zweitfigur des Verstorbenen. Reinle ordnet diesen Typus den "Stifterbildern und Devotionsbildern beim Grab" zu. (443)

In der Abteikirche "St. Mary the Virgin" in Tewkesbury ist der Blick nach oben zu richten: Die kniende Figur ist auf dem Dach der "chantry" von Edward Despenser plaziert, in einem Baldachingehäuse. Edward Despenser war Lord des Herrengutes von Tewkesbury und Mitglied des Hosenbandordens. Er kämpfte in der Armee des Schwarzen Prinzen in der Schlacht von Poitiers. 1375 starb er. (444) Die polychrome Figur ist in zeitgemässer Rüstung dargestellt, die an den Fingerspitzen aneinandergelagerten Hände sind von goldfarbenen Panzerhandschuhen bedeckt.

Diese Figur ohne direktes Gegenüber, ganzheitlich auf den Raum bezogen und Richtung Osten, zum Hochaltar, blickend, ist die eine Repräsentation des Verstorbenen bei seinem Grab. Eine zweite findet sich auf dem die heilige Trinität darstellenden Fresko im Innern der "chantry": Edward Despenser und seine Gattin Elizabeth Burghersh sind kniend und in Gebetshaltung als Stifter auf diesem Fresko an der Ostwand der Grabeskapelle dargestellt. Neben diesen beiden erhaltenen Repräsentationen des in der "chantry" bestatteten Ritters ist noch eine dritte, nämlich die primäre, liegende Grabfigur auf einem wohl ehemals auf dem Boden der Kapelle plazierten Monument dazuzudenken.

Aehnlich ist die Situation in der St. Leonhardskirche in Basel. Hier ist in der nordseitigen, kurz vor 1365 entstandenen Theobaldskapelle die Liegefigur ihres Stifters Hüglin von Schönegg im einfachen Nischengrab in der Nordwand zu finden. Neben der Nische, an heute nicht mehr als gesichert ursprünglich auszumachenden Standort kniet erhöht auf einer Konsole eine zweite Steinfigur des Ritters. Hüglin Moler von Schönegg, Sohn eines Malers von Basel, stand als Basler Ritter in päpstlichen Diensten in Avignon und Italien, kam dabei zu Ansehen und stieg 1376 zum Marschall des Herzogtums Spoleto auf. Sein Seelenheil vertraute er dem Kanonikerstift St. Leonhard an. Er stiftete 300 Gulden für den nach einem Erdbeben von 1356 notwendigen Wiederaufbau der Kirche und insbesondere der Katharinenkapelle.

1369 liess Hüglin die Reliquien des heiligen Theobald, die er von den Augustinereremiten in Vicenza erworben hatte, in feierlicher Prozession nach Basel in die neuerrichtete Kapelle der Kirche überführen; die Kapelle wird seither nach diesem Heiligen genannt. Hüglin von Schöneegg, der 1377 oder 1378 starb, hatte auch die Jahrzeitmessen in der von ihm als Bestattungsort ausgewählten Theobaldskapelle gestiftet. (445)

Während die Liegefigur in der Nische, in zeitgemässer Rüstung und die Hände in Gebetshaltung, überlebensgross ist, erscheint die kniende Figur mit rund einem Meter Höhe zierlich und ist etwa lebensgross. Beide Figuren tragen auf ihrer Rüstung heraldischen Schmuck in Form von kleinen Familienwappen. Der heutige polychrome Zustand geht auf eine Auffrischung im Jahr 1918 zurück.

Die vollplastische kniende Figur auf der Konsole rechts über der Grabnische blickt seit mehreren Jahren nicht mehr westwärts Richtung Nische, sondern ostwärts. Dies dürfte eher der ursprünglichen Konzeption entsprechen, wäre doch so die Figur gegen den Altar oder vielleicht auch gegen das 1343 vollendete und mit Ablass verbundene Heilige Grab gerichtet gewesen. (446) Die heutige Plazierung rechts über der Nische muss keineswegs die originale sein.

Wie sind diese knienden Figuren beim primär mit einer Liegefigur ausgestatteten Grab zu verstehen? Die Körperhaltung des Kniens an sich bereitet keine ikonographischen Schwierigkeiten. Bereits in der Antike kam das Knien bei Bittstellern und Betenden vor. Bei den Griechen war dies allerdings keine würdige Haltung; im römischen Brauchtum hingegen war das Knien beim Gebet oder der Kniefall des Bittstellers üblich. (447) Im christlichen Umfeld war das Knien beim Gebet – auch ein völliges sich Niederwerfen war im frühen Mönchtum gegeben – in das religiöse Brauchtum integriert. Die Demutsforderung fand in

dieser Körperhaltung ihren Ausdruck. Das Knien war und ist rituelle Haltung in liturgischen Zeremonien. Garnier zählt vier Interpretationsmöglichkeiten dieser Position auf: Anbetung, Bitte um eine Wohltat, Busse und Achtung vor einer höhergestellten Person. (448) - In der weltlich ausgerichteten Gebärdensprache hatte das Knien auch seinen Platz in der Beziehung des Vasallen zu seinem Lehensherrn, als Rechtsgebärde in Kombination mit gefalteten Händen (vgl. II. 3.). Im weiteren konnte das Knien auch Dankesbezeugung oder Umgangsform bei der Begrüßung sein. (449)

Im Bereich des höfischen Romans kommt das Knien beim Gebet etwa bei der unschuldig verurteilten, sterbensbereiten und Gott ihre Seele empfehlenden Frau Lunete im "Iwein" vor:

"unde stuont vrou Lûnete
ûf ir knien an ir gebete
und bat got der sêle pflegen,
wan sî hete sich des lîbes bewegen." (450)

Schwierigkeit bei der knienden Haltung der Figuren in Basel und Tewkesbury bereitet die Frage nach dem Bezugsobjekt. Garnier nennt das Problem, indem er festhält, dass bei der knienden Position im Mittelalter generell die Beziehung und Abhängigkeit zu und von anderen Personen oder Figuren zu suchen seien. (451) Beispiele wie die Grabfiguren der Königin Isabella von Aragon und ihres Gatten Philipp III. in Cosenza, die beiderseits einer Gottesmutter kniend dargestellt sind, geben in dieser Hinsicht keine Probleme auf. Bei den Ritterfiguren in Tewkesbury und Basel hingegen ist kein direkt bei ihnen plaziertes Andachtsbild vorhanden. Vielmehr hat hier die Blickrichtung, und dies ist eine bereits in die Moderne weisende Konzeption, Bedeutung.

Wie erwähnt, ist der Bezugspunkt in Tewkesbury wahrscheinlich der Hochaltar im Osten (452) und in Basel der Altar oder wahrscheinlich das Heilige Grab gewesen. Ein solcher räumlich

distanzierter Bezugspunkt kann aber nicht allein als Erklärung der Konzeption einer derartigen Figur dienen. Reinle stellt im Falle von Tewkesbury fest, dass es sich um "ein frühes und isoliertes Beispiel für die Gattung der Devotionsfigur eines Menschen bei seinem Grab" handelt. (453) Diese verehrende Gebethaltung einer derartig ausgerichteten, beim Grab knienden Figur bezieht sich auf das Leben nach dem Tod, auf das erhoffte Seelenheil. Diese religiöse Idee wird in den zwischen 1480 bis 1489 entstandenen "Heures de Laval" (Paris, Bibliothèque Nationale) illustriert: Ein Bild des Stundenbuchs zeigt das Grab mit der Liegefigur des Louis de Laval-Châtillon, Gouverneur der Champagne. In der rechten unteren Ecke des Bildes ist der Verstorbene nochmals dargestellt, und zwar als realer, nackter und kniender Mensch, mit betend erhobenen und in den Bildrand hinausragenden Händen, von seinem Grab wegschauend.

Die knienden Ritterfiguren in Tewkesbury und Basel sind nur im weiteren Sinn als Grabfiguren zu verstehen. Primär repräsentieren sie den Verstorbenen, der hier auch als Stifter auftritt, in Gebetshaltung. Das Gebet gilt dem Seelenheil. Die Figur ist in ihrer Bedeutung als Stifterbild auf die entsprechende Kirchenräumlichkeit bezogen, in ihrer Bedeutung als Devotionsbild verehrungsmässig auf ein in der Blickrichtung liegendes, heilbringendes Objekt ausgerichtet.

1.12. Reiterfiguren

In der Regel ebenfalls um eine zweite Repräsentation des Verstorbenen geht es beim Standbild, bei der für Papst- oder Herrschergrabmonumente gemachten Sitzfigur oder auch bei der zu Pferd sitzenden Reiterfigur. Letztere ist die repräsentativste Form und eine Sondererscheinung in der spätmittelalterlichen Sepulkraikunst. Geoffrey of Monmouth geht in seiner "Historia

Regum Britanniae" bei der Beschreibung einer Reiterfigur - allerdings geht es dabei nicht um ein Grabmonument - auf deren politische, machtpolitische Funktion ein. Und zwar beschreibt er ein Reiterbild von König Cadwallo. Dessen Körper soll nach dem Tod in üblicher Weise einbalsamiert und dann in Bronze eingegossen worden sein. Nach dieser Form gewann man ein Bronzebildnis in Wuchs und Gestalt des verstorbenen Königs. Die Statue setzte man auf ein Bronzepferd und plazierte die ganze Reiterfigur auf das Westtor Londons, damit sie an die Siege Cadwallos erinnern und die Sachsen abschrecken sollte. (454)

Diese Ueberlieferung von einem frühen Reiterbildnis mag auf die Funktion eines derartigen Denkmals hinweisen. Vorläufer der im 14. Jahrhundert aufkommenden lebensgrossen Reitergrabfiguren sind kleine Darstellungen des Verstorbenen als Reiter im 13. Jahrhundert auf Sarkophagreliefs. Ihrerseits sind diese kleinen Darstellungen mit Reitersiegeln und Münzen des 12. und 13. Jahrhunderts verwandt. (455) Im Bereich der Grossplastik sind es entsprechende Skulpturen von Ritterheiligen, so des heiligen Georg, und Votivstatuen, die beispielsweise in der Not in der Schlacht als Gabe gelobt wurden, sowie Denkmäler wie der unbekannte Reiter im Dom zu Bamberg aus der Zeit um 1235. (456)

Geritzte Figuren und Relieffiguren illustrierten zunächst diesen Typus in der Sepulkralkunst. (457) Die Reitergrabfigur in freiplastischer Gestaltung verhalf dann dem Typus zu eigentlichem, weltlichem, in die Moderneweisendem Denkmalcharakter. Die frühesten bekannten Beispiele sind einige Figuren von Veroneser Stadtherren. Der ganze Aufbau dieser Denkmäler, etwa desjenigen des 1329 gestorbenen Can Grande della Scala, steht im Zeichen der Monumentalität der spätmittelalterlichen Reitergrabfigur. Sie ist in der Regel zweite Repräsentation des Verstorbenen neben der Liegefigur und steht im Fall von Can Grande della Scala auf einer steilen Pyramide, die sich ihrerseits auf

einem gotischen Baldachin erhebt, unter dem sich die Liegefigur befindet. (458)

Lediglich durch ein Reiterbild ist der 1385 gestorbene Bernabó Visconti in Mailand vertreten. Gut zwanzig Jahre vor seinem Tod wurde das grandiose Monument von Bonino da Campione gemacht. Nach dem Tod von Bernabó Visconti wurde das überlebensgrosse Reiterbild auf den hinter dem Hochaltar von Santa Maria della Conca in Mailand errichteten Sarkophag gestellt. (459)

Die vollplastischen spätmittelalterlichen Reitergrabfiguren, bei denen das Pferd statisch aussieht, erwiesen sich als besonders entwicklungsfähiger Typus in der frühen Neuzeit - in den oberitalienischen Städten entstanden bei den Gräbern von Heerführern recht bewegte Reiterfiguren; das Pferd schreitet aus. Als Vorbilder sind dabei antike Reiterbilder zu vermuten. Die sepulkrale Reiterfigur war dann schliesslich auch Voraussetzung für das profane Reiterdenkmal. (460)

Der Typus der spätmittelalterlichen Reitergrabfigur konzentriert sich auf die machtpolitische Repräsentation und ist nicht mehr mit der mittelalterlichen Idee der Funktion des Grabbildes zu vereinbaren. In mittelalterlichem Kontext steht aber noch die in den meisten Fällen zu einem derartigen Grabmonument gehörende Liegefigur. Das Aufkommen der monumentalen Reitergrabfigur im 14. Jahrhundert in Oberitalien ist mit der dortigen Entwicklung des Rittertums und Sonderform des Stadtpatriziats in Verbindung zu bringen (vgl. III. 3.).

2. RITTERGRABFIGUREN IN HÖFISCHEM GEWAND

Für das Kapitel über Rittergrabfiguren in höfischem Gewand sind Beispiele mit zwei spezifischen, als höfisch zu bezeichnenden Gebärden ausgewählt worden: mit dem Greifen an den Tasselriemen und mit der Gebärde der vorgehaltenen Hand, auf der der Falke sitzt. Allgemeinere Gebärden, die auch bei Rittergrabfiguren in Rüstung vorkommen, etwa die zum Gebet aneinandergelagten Hände oder das Halten eines Kirchenmodells, werden hier nicht mehr abgehandelt. Der Ausdruck "höfisches Gewand" wird im Sinn von nichtkriegerischer Bekleidung eines Ritteradligen verwendet. An sich umfasste die höfische Gesellschaft keineswegs das gesamte Rittertum oder den gesamten ritterlichen Adel. Die entsprechenden Anforderungen an Zucht und Bildung höfischer Ausrichtung erfüllte nur eine kleine Gruppe. (461)

Die höfische Verfeinerung in der mittelalterlichen Bilderwelt und Literatur wird für die Zeit des ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts spürbar und fand ihre Anfänge im französischen Kulturbereich. In den höfischen Romanen sind viele Schilderungen auf das höfische Leben bezogen. Es wird auch in Beschreibungen äusserlicher Erscheinungsbilder nicht an Worten gespart. So geht Hartmann von Aue im "Erec" ausführlich auf den Aufzug und die Kleidung der hohen Gäste an der Hochzeit von Erec und Enite ein (462); unter anderem schildert er Kleidung, Attribute und Jagdfalken der jungen Könige folgendermassen:

"nû prüeve ich iu der jungen wât:
samît unde sigelât
zesamene geparrieret,
enmitten gezieret
mit vêhen gevillen,
vil rehte nâch ir willen
ze enge noch ze wît gesniten.
(diu ros diu die jungen riten)
garwe swarz sam ein raben,
diu erkunden niht wan draben.
diese riten vor in daz lant.

ir iegelîch vuorte ûf der hant
vier mûze einen sparwaere." (463)

Uebertragen auf Grabfiguren scheint die Betonung von höfischer Bekleidung und höfischem Gebaren dem religiösen Gehalt kaum dienlich zu sein, rügte doch Bernhard von Clairvaux in seiner Schrift "De laude novae militiae" die zeitgenössischen Bräuche der weltlichen Ritterschaft, ihre prachtvollen Ausrüstungen, ihre im Kampf hinderliche Aufmachung und ihre Kampfmotivation, nämlich unvernünftigen Zorn, Ruhmsucht und Gier nach irdischem Besitztum. (464) Doch die höfische Lebensweise und ihr Verhältnis zur Religiosität sind nicht so einfach abzutun. Vielmehr ist ein Dualismus in der höfischen Lebensform zwischen Weltlichkeit und religiöser Ausrichtung festzustellen. Wie bereits in III. 4. erwähnt, wurden Aufhebung und Harmonisierung des Gegensatzes zwischen dem Höfischen und dem Religiösen, zwischen Minne und religiöser Lebensführung erstrebt, und dies auch, um nochmals an Mechthild von Magdeburg zu erinnern, von geistlicher Seite aus.

Wolfram von Eschenbach, der in seinem "Willehalm" auch die Heiden durchaus respektierlich behandelt, nennt bei einer Rede Terramers an Tybalt Freigebigkeit, Güte, Rittersinn, Schönheit, Macht und Adel in einem Zug, trennt also schönes Aussehen, Ansehen und Tugendlichkeit keineswegs. (465) Und auf das höfische Gewand bezogen, vergleicht Wolfram von Eschenbach den von Cunneware von Lalant ausgestaffierten und geschmückten Parzival mit einem Engel des Himmels:

"Dô truoc der junge Parzivâl
âne vlügel engels mâl
sus geblüet ûf der erden." (466)

Derartige Beispiele zeigen, dass sich nicht nur der Ritter in Rüstung, sondern auch der Ritter in höfischem Gewand durchaus

mit einer religiösen Haltung vereinbaren lässt. Die ideelle Konzeption, nicht aber der religiöse Wert, ist anders; mit dem im höfischen Gewand nun in höfischer Gebärde Dargestellten wird in der Sepulkralkunst ein anderes Ritterideal verfolgt als mit dem durch seine Rüstung als "miles christianus" Gekennzeichnenden.

2.1. Tasselriemen greifend

Das Grabmal von Ulrich I. von Regensburg im Schweizerischen Landesmuseum (Abb. 23) aus den 1280er Jahren illustriert den Typus des höfisch dargestellten Ritters. Präsentiert ist der Edle als eingeritzte Figur auf dem Flächenbild in reicher höfisch-ritterlicher Kleidung. Ueber dem langärmlichen Leibrock ist der wappengeschmückte, ärmellose Surkot zu sehen, darüber trägt der Ritter am Rücken einen hermelingefütterten Mantel; hinter dem Mantelkragen sind die Tasseln angebracht, an denen der Querriemen, der Tasselriemen, befestigt ist. Die Füße sind mit vorne zugespitzten, bis über die Knöchel reichenden Schuhen bedeckt. Der Kopf ist unbedeckt. Mit der linken Hand zieht der Ritter in höfischer Gebärde den Tasselriemen körperabwärts. Als einzige Waffe ist der unkriegerisch konzipierten Ritterfigur das nicht umgegürtete Schwert beigegeben, auf das sie die rechte Hand legt.

Die Platte aus grauem Sandstein ist über zwei Meter hoch, die Rittergestalt überlebensgross eingeritzt. Das Monument ist beschädigt. An drei Stellen sind die die Figur umrahmenden Schriftbänder abgeschrotet. (467) Auch die Gesichtszüge sind infolge Abnutzung etwas beeinträchtigt. Die Platte weist einige stärkere und leichtere Sprünge auf. Rest der ehemaligen Bemalung sind in roten Farbspuren in der inneren schriftumrahmenden Rinne zu sehen. Die Platte stammt aus dem 1532 profan umgestal-

teten Barfüsserkloster Zürich und wurde im Jahr 1903 beim Abtragen alter Befestigungsreste des Oetenbach-Bollwerks gefunden. (468)

Das Wappen auf dem Oberkörper des Dargestellten verweist auf die Familie der Regensberger, und der erhaltene Teil der Inschrift nennt den Namen: "Sepult' 'Dns' Ulric' de Regensberg qui obiit a...". Todesjahr und -tag sind nicht mehr abzulesen, sie müssen zum heute fehlenden Teil der Inschrift gehört haben. Es muss sich um das Monument des Freiherrn Ulrich I. von Regensberg handeln, der um 1220 geboren wurde. (469) Nach 1250 trat Ulrich I., der sich 1244 in der Fremde aufgehalten hatte, nach dem Tod seines Vaters Lütold V. zusammen mit seinem älteren Bruder Lütold VI. das Familienerbe an. 1256 weilte Ulrich am Prager Königshof; vielleicht war er Begleiter des Erzbischofs von Köln im Zusammenhang mit der römischen Königswahl. Ein einschneidendes Ereignis in der Geschichte der mächtigen Familie der Regensberger war die sogenannte Regensberger-Fehde 1267/68. Nach nicht gesicherter Ueberlieferung soll Lütold VI. auf Alt-Regensberg die ihm angebotene Schirmherrschaft über Zürich während der Zeit des Interregnums nicht angenommen haben. An seiner Stelle soll sie Graf Rudolf von Habsburg übernommen haben. Dieser stand seinerseits mit den Regensbergern, deren Güter Rudolfs Besitz als Ganzes trennte, im Konflikt wegen des kyburgischen Erbes. Zudem waren die Regensberger familien-traditionell welfisch, Rudolf hingegen, wie auch Zürich, ghibbellinisch gesinnt. In gemeinsamer kriegerischer Aktion zogen Zürich und habsburgische Truppen gegen Regensberger Festungen. Während Freiherr Lütold VI. dabei den kürzeren zog und damit der Anfang des Niedergangs des Geschlechts der Regensberger begann, konnte sich sein Bruder Ulrich von Neu-Regensberg ziemlich heraushalten und hatte zudem materielle Sicherheit durch seine Heirat mit Adelheid von Pfirt. (470) - Ulrich I. starb, wohl etwa 60 Jahre alt, etwas vor 1280. Sein Nachfolger war sein Sohn Lütold VIII. (471) Dessen Lebensstil und Beziehungs-

kreise erklären die Gestaltung der Grabplatte, deren feine Ritzzeichnung, die Zartgliedrigkeit, Aufmachung und höfische Manier des Dargestellten. Lütold VIII., wohl Auftraggeber für die Grabplatte seines Vaters, führte ein aufwendiges Leben, verminderte infolgedessen seine Güter, hielt sich oft in der Stadt Zürich auf und weilte im Kreis, der sich um Ritter Rüdiger Maness gebildet hatte. Unter anderem stand Lütold auch mit dem Dichter Hadlaub in Kontakt. (472) Die ganze höfische Konzeption des Grabbildes von Ulrich I., die vornehme Kleidung, die Frisur, der feine Schwung des Körpers, erinnert an die Bilder der Manessischen Liederhandschrift, so an dasjenige des von Kürenberg, der mit der Gebärde des Greifens an den Tasselriemen dargestellt ist.

Diese mit der Mantelschnur verbundene Gebärde war höfisch-modischer Gestus im 13. Jahrhundert. Ein berühmtes Beispiel ist der an seinem Tasselriemen ziehende Reiter von Bamberg. Bei Grabfiguren aus dieser Zeit ist diese Gebärde recht häufig zu finden. Ein grosser Teil dieser Grabbilder sind Frauen- und Königsfiguren. Oft ist dabei die fingernde Hand, je nach ihrer Position, zugleich auf die Brust gelegt. Zu erwähnen sind hier auch nochmals die spanischen Ritterfiguren: Bei gekreuzten Beinen greifen sie mit der linken Hand an die Mantelschnur und rafften weiter unten mit der rechten Hand den Mantel (vgl. IV. 1.4.). Auch in der höfischen Literatur wird die Mantelschnur erwähnt: Als Cunneware von Lalant den jungen Parzival höfisch einkleidet, löst sie, da im Mantel noch keine Schnur eingezogen ist, eine solche von ihren Hüften und zieht sie durch die Mantelösen. (473)

Es kann die linke oder die rechte Hand sein, mit der am Tasselriemen gezogen wird. Ikonographische Notwendigkeiten lassen sich dabei nicht feststellen, lediglich schemenbedingte Regelmässigkeiten; so ist es bei vielen entsprechenden englischen Frauengrabfiguren, wie auch bei den spanischen Rittergrabfigu-

ren, die linke Hand, die an den Tasselriemen greift, während die andere Mantelfalten rafft. Die Haltung der Hand an der Mantelschnur ist verschieden; der Daumen kann in die Schnur eingehackt sein, so wie beim Grabbild von Ulrich von Regensburg, oder die Hand kann an der Schnur fingernd mit der Handfläche nach aussen gekehrt oder auf die Brust gelegt dargestellt sein.

Eine dem mittelalterlichen Griff an den Tasselriemen ähnliche Gebärde ist in der jüngeretruskischen Sepulkralkunst zu finden: Die Jünglingsfigur auf einem Kalksteinsarkophag in Chiusi liegt auf der linken Körperseite, die Hand des linken, ruhend auf Kissen gelegten Arms ist mit einem Ring geschmückt und fingert spielerisch an einem auf die Brust hinunterhängenden Halschmuck. (474) Zweifellos sprechen der Gestus dieses etruskischen Beispiels sowie der mittelalterliche Griff an den Tasselriemen von Standesbewusstsein. Auch der Ausdruck von Beschaulichkeit ist wohl damit verbunden. (475)

Dem Griff an den Tasselriemen ist höfisch-profane Bedeutung zuzumessen. Dabei ist auch eine Verbindung mit religiös ausgerichteter Gestik möglich. So hält die Figur von Mathilde von England, der Gattin Heinrichs des Löwen, im Dom von Braunschweig zwischen den gebetshalber aneinandergelegten Händen einen Zipfel ihres Mantels und den Tasselriemen. Bei der Figur von Ulrich von Regensburg ist eine solche religiöse Aussage in der Handgestik nicht festzustellen. Um einen religiösen Kern eventuell herauszuschälen, bedarf es einer Gesamtbetrachtung der höfischen Konzeption dieses Grabbildes, nicht nur der eingeschränkten Betrachtung der eindeutig höfischen Handgestik.

Bei höfischer Konzeption darf keine dramatisch dargestellte Aussage erwartet werden, wie sie etwa bei den englischen mit dem Schwert hantierenden Ritterfiguren zu finden ist. Eine ausdrücklich heroische Pose musste zum verfeinerten höfischen Lebensstil als unpassend empfunden worden sein. Wie im höfi-

schen Roman die Leiden eines Ritters sublimierter als in anderen Literaturgattungen, so im Volksepos, dargestellt sind, so ist die höfisch konzipierte Grabfigur entsprechend auszudeuten; fehlender heftiger Ausdruck darf nicht einfach mit Belanglosigkeit gleichgesetzt werden. Im Fall des Grabbildes von Ulrich I. von Regensberg wie etwa auch der Doppelgrabplatte der beiden Grafen von Cappenberg (vgl. IV. 1.6.2.) ist die Jugendlichkeit in der Darstellung, die nicht zum Alter der Vergegenwärtigten zum Zeitpunkt ihres Todes passen will, als religiöser Aspekt in Betracht zu ziehen. Dazu sei nochmals die Stelle im "Parzival" erwähnt, die den an einer Tafelrunde sitzenden Parzival lobend beschreibt, und zwar mit den Worten "craft mit jugende". (476) Die Jugendlichkeit und damit verbundene Schönheit galten als Attribut des gottgefälligen, tugendlichen Ritters.

Futterer schreibt im Zusammenhang mit der Jugendlichkeit in der Darstellung des Regensbergers:

"Aber sie (die Grabplatte) schildert ja gar nicht ihn, sondern einfach das Idealbild des Rittertums, und daraus war die Jugendlichkeit nicht wegzudenken." (477)

Man kann auch weiter gehen und wie Mâle die Jugendlichkeit bei Grabfiguren im Typus des Betenden und mit offenen Augen Dargestellten mit dem Ideal des Alters von 33 Jahren, das Christus für die Zeit seines Todes und seiner Auferstehung zugeordnet wird, erklären. (478) Bauch relativiert diese theologische Interpretation, beurteilt sie als nicht verbindlich und erinnert daran, dass in der mittelalterlichen Grabmalkunst auch Alte und Kinder in ihren Lebensaltern dargestellt werden. (479)

Bauch ist darin generell zuzustimmen. Im Fall der in minnesängerischem Umkreis orientierten, höfisch konzipierten Figur von Ulrich von Regensberg ist aber die ausdrücklich dargestellte Jugendlichkeit doch als religiöser Ansatzpunkt zu werten. Ob

die magische Zahl der 33 Jahre hier in der Interpretation ihre Berechtigung hat, bleibe dahingestellt. Zumindest aber kann die Jugendlichkeit als dem Seelenheil zuträgliches Tugendattribut gelten.

Höfisch-ständischer Ausdruck und religiös zu interpretierende Idealisierung vermischen sich in der Grabfigur von Ulrich I. von Regensburg. Beide Komponenten enthält auch in gut nachvollziehbarer Art die im folgenden interpretierte Grabfigur des im höfischen Gewand dargestellten Conte Chase Conée.

2.2. Mit Falken auf der Hand

Das Grabbild von Conte Chase Conée in der Kirche St-Clément im nahe bei Paris gelegenen Städtchen Arpajon (Abb. 24) ist hinsichtlich des Begriffs "Ritter" eher problematisch, handelt es sich doch um einen Finanzier aus Oberitalien, wenn auch aus einer "vieille famille siennoise". (480) Doch hinsichtlich der Gestaltung, der höfischen Konzeption der geritzten Figur und der schon exemplarhaft zu nennenden Symbolik ist dieses Monument als Beispiel in diesem Kapitel denkbar gut geeignet.

Die Inschrift, welche am Rand der Platte die Figur umrahmt, belegt Name und Herkunft des Verstorbenen: "Conte Chase Conee Lumbart de Sienne", wobei "Lumbart" dem französischen "Lombard" entsprechend mit Wechsler, Finanzier zu übersetzen ist. Das Todesjahr ist aus der Inschrift, deren römische Ziffern nicht mehr alle klar zu erkennen sind, nicht mit Sicherheit eruierbar; es muss sich um das Jahr 1309, 1313, 1314 oder vielleicht auch 1303 handeln. (481) Am Schluss der umlaufenden Inschrift sind die Worte "Priez pour lame" zu lesen.

Der Name Chase Conée rührt wohl von einer Uebersetzung des ursprünglich italienischen Namens des Verstorbenen ins Französische her. Das Wort Conte scheint einen Vornamen zu bezeichnen. (482) Als ganzer italienischer Name ist wohl derjenige eines Conte Cacciaconte anzunehmen, der sich in dieser Zeit im Süden der Ile-de-France als einer der italienischen Finanziers festgesetzt hatte. Die Tätigkeit dieser Finanziers war aufs engste verbunden mit dem Aufschwung des Handels in der Gegend seit dem 12. Jahrhundert und dem daraus resultierenden Bedürfnis nach Kredit. Als Meister in Geldgeschäften setzten sich die italienischen Finanziers sowohl in grösseren Städten als auch auf dem Land fest. Neben Bauern gehörten Bürger von Paris und Geistliche zu ihren Schuldnern. Neben der wichtigsten sienesischen Finanzierfamilie der Gallerani taucht der Name Conte Cacciaconte auf. Dieser, ebenfalls Angehöriger einer alten sienesischen Familie, wickelte in Zusammenarbeit mit seinen Söhnen Neri und Ranieri Geldgeschäfte in dieser Gegend ab. Da gemäss Schuldenverzeichnissen kein Einwohner von Arpajon der Familie Gallerani Geld schuldete, ist anzunehmen, dass die die ganze Gegend geldschäftlich vereinnahmende Familie Gallerani die recht wichtige Ortschaft Arpajon in dieser Hinsicht Conte Cacciaconte überlassen hatte. Wieweit sich dessen geschäftliches Einflussgebiet über Arpajon hinaus ausdehnte, muss mangels Quellen dahingestellt bleiben. (483)

Es ist also anzunehmen, dass der sienesische Finanzier Conte Cacciaconte nach seinem Tod im frühen 14. Jahrhundert in der Kirche St-Clément in Arpajon beigesetzt und auf einer Grabplatte durch eingeritzte Figur im Stil der Gegend repräsentiert wurde. Diese Platte ist heute am westlichen Teil der Nordwand der Kirche plaziert. Ursprünglicher Standort ist vielleicht der Chor gewesen. (484) Wohl im 19. Jahrhundert war die Grabplatte von Conte Cacciaconte, beziehungsweise von Conte Chase Conée, gleich anderen Grabplatten vertikal an der Kirchenwand plaziert

worden, was sich auf den Zustand des Monumentes im Laufe der Zeit verheerend auswirkte. (485)

Dargestellt ist der aus Siena stammende Finanzier in höfischem Gewand, barhäuptig und durch Attribute als Jäger und damit als adlig Privilegierter gekennzeichnet: Auf seiner linken, behandschuhten Hand sitzt der Falke, mit der rechten, blossen Hand hält er den anderen Handschuh. Mit den Füßen steht er je auf einem Hund, einem von eher gewöhnlicherer Rasse - heute infolge der Verblassung nicht mehr gut sichtbar - und einem Windhund. Die beiden Hunde jagen je einen Hasen. (486) In der oberen Partie der Platte, beim Kopf des Dargestellten, sind zwei weitere Figuren zu sehen, nämlich weihräuchernde Engel, in der einen Hand das Weihrauchschiffchen, in der anderen das geschwenkte Weihrauchfass.

Stilistisch ist das Monument ganz in die Tradition der Region Ile-de-France einzugliedern. Die gleiche höfisch-feine Art in der Gestaltung der Figur ist bei weiteren Grabplatten aus dieser Zeit in St-Clément in Arpajon festzustellen, namentlich bei der sehr ähnlichen Platte des 1306 verstorbenen Ritters Pierre de Châtres (487); gleich ist die Typisierung des idealisiert dargestellten Gesichts und der Frisur. Auch hier sind in der oberen Partie zwei weihrauchfassschwingende Engel dargestellt, und in der Inschrift wird am Schluss ebenfalls zur Fürbitte aufgefordert mit den Worten "Priez pour s ame" (son âme).

Die Grabplatte von Conte Chase Conée hat einen Doppelcharakter: Einerseits repräsentiert sie den Verstorbenen in höfischer Manier des Jagenden, was unter anderem mit dem Namen des italienischen Finanziers in Verbindung gebracht worden ist. (488) Andererseits zeigt sie aber gerade durch diese Jagdmotive, die theologisch als Symbole auszuwerten sind, ausgeprägt religiösen Gehalt. Im folgenden sollen die verschiedenen Attribute und

Details auf dieser Grabplatte auf verschiedene Aspekte hin untersucht und in ihrer Symbolik aufgeschlüsselt werden.

Das auffälligste Attribut ist wohl der Falke, der auf der linken, behandschuhten Hand des Dargestellten sitzt. Zweifelsohne handelt es sich um ein Jagd- und Repräsentationsmotiv. Der Falke wurde vom Adligen nicht nur bei der Jagd, sondern auch anderorts mitgetragen. Er galt als Zeichen der Aktivität - bei der Darstellung der Lebensalter kommt der 30- bis 40jährige Mann mit dem Falken oder dem Löwen vor. (489) Im "Iwein" etwa wird die höfische Bedeutung des Jagdvogels bei der Schilderung eines vor dem Burgtor stehenden Ritters verdeutlicht:

"er hete, den ich dâ stânde vant,
einen mûzerhabech ûf der hant:
diz was des hûses herre." (490)

Der Falke war auch Symbol der Liebe, wie dies die Dichtung des von Kürenberg in der Manessischen Liederhandschrift belegt. Neben dem Falken hatte auch der Sperber in der höfischen Welt seine Bedeutung, diente etwa als Auszeichnung (491) oder als Bote. (492)

In einen anderen Bereich führt eine Jungfrauskulptur in Howden (Yorkshire) aus der Zeit um 1340. Hier sitzt der Vogel auf dem Buch, das die Jungfrau in ihrer linken Hand hält. In der Apokalypse werden bei der Verkündigung des Falls von Babylon die Vögel als Inbegriff der Unreinheit erwähnt. (493) Eine im frühen 14. Jahrhundert in Anglo-Normannisch geschriebene Apokalypse zeigt ein Bild des verkündigenden Engels, der von Vögeln, unter anderem von einer Amsel, einer Eule, einer Ente und einem Turmfalken, umgeben ist. (494) Nah verwandt mit der Grabfigur von Conte Chase Conée ist eine Engelsdarstellung mit einem Falken in einem Zwickel im Engelschor der Kathedrale von Lincoln.

Die sitzende Figur des engelhaften Falkners trägt den Vogel auf der linken Hand.

Derartige Beispiele regen an, den Falken neben seiner unbestrittenen und primären Bedeutung als ständisch-höfisches Motiv auch als religiöse Aussage zu werten, ihn mit Tod und Verheissung in Zusammenhang zu bringen. Für die mittelalterliche Darstellung des Falkners führen aber derartige religiöse Interpretationen eindeutig zu weit. Kaiser Friedrich II. gibt in seinem Buch über Falkenjagd ("De arte venandi cum avibus") Aufschluss über das Verständnis, das dem Brauchtum der Falkenjagd und der Figur des Falkners zukommen soll: Die Falkenjagd ist die adligste Form der Jagd überhaupt, der Falkner ist ein Mensch hoher, edler Qualitäten - der Kaiser strebte dieses Ideal, diesen Typus selber an; Falknertugend ist zugleich Herrschertugend. Was dabei aber fehlt, ist der religiöse Bezug. (495)

Eng mit dem Typus des Falkners verbunden ist das Motiv des Handschuhs. Die Figur von Conte Chase Conée hält ihn in der rechten Hand. (496) Interessant ist, dass der Handschuh dieser Hand ausgezogen ist. Es handelt sich dabei um eine elegant-höfische Geste, die durch Jahrhunderte gepflegt wurde. Man kann insbesondere an müssiges Herumspielen mit dem Handschuh denken, wie es etwa von Jacques de Vitry (1180-1254) für einen auf seine Dame wartenden Jüngling beschrieben wird (497) - ein höfischer Gestus also, ähnlich demjenigen des Griffs an den Tasselriemen.

Im Rolandslied des Pfaffen Konrad nimmt der Handschuh beim Hinscheiden des Helden eine wichtige Bedeutung ein. Roland zieht nämlich einen Handschuh aus, um ihn, wie auch sein Schwert und darin enthaltene Reliquien, Gott zu überreichen. Der Pfaffe Konrad lässt den Helden folgendermassen sprechen und handeln:

"ich scol verwandelen daz leben.
in sine gnade wil ich ergeben,
swaz ich sin von im han,
want ich sin nimen so wol gan.'
den hantschuch er abe zoch.
in gegen dem himel er in bot.
den nam der urone bote von siner hant." (498)

Roland wird Vasall Gottes, nachdem er Vasall des Kaisers gewesen ist. (499)

Der Handschuh kommt also in der Literatur auch als religiöses, mystisches Motiv vor. (500) Wenn man aber den Falknerhandschuh der Figur in Arpajon in diesem Sinne versteht, läuft man Gefahr überzuinterpretieren. Ein Vergleich mit anderen, entsprechenden Grabbildern soll weiterhelfen: Das Standbild von Jean de France, eines Sohnes von Ludwig IX., ehemals in einer Nische des Klosters Royaumont an die Wand gemalt, vergegenwärtigte den Knaben auf dem Rücken eines Jagdhundes stehend, auf der linken Hand einen Falken, in der rechten einen Handschuh. Das im Alter von drei Monaten verstorbene Kind, in der bronzenen Relieffliegefigur, heute in St-Denis, ebenfalls als Lebender wiedergegeben, erscheint auf seinem Grabmonument älter, nämlich als Knabe von mehreren Jahren. (501) In Anbetracht des wahren Alters des Prinzen kann der Falke nicht als reales Jagdattribut aufgefasst werden. Vielmehr sind Falke und Handschuh generell als Zeichen der Nobilität zu interpretieren, wobei ihnen eine religiöse Komponente nicht abzusprechen, aber auch nicht nachzuweisen ist. Im Vergleich zur Bronzeplatte, die den Prinzen mit Lilienstab und erhobener, mit der Innenfläche nach aussen gekehrter Hand zeigt, vertritt das gemalte Wandbild Jean de France als Jäger und damit in seiner höfischen Welt. - Die zwei Grabplatten von Jean und Thibaut de Sancerre aus der Mitte des 13. Jahrhunderts im ehemaligen Zisterzienserkloster Barbeaux bei Fontainebleau verdeutlichen das Zusammengehören der Motive des Falkens und des in der Hand gehaltenen Handschuhs: Jean, zwei Handschuhe tragend, hat auf seiner linken Hand den Falken sit-

zen; Thibaut, dessen Grabplatte mit Ritzzeichnung eindeutig auf diejenige von Jean bezogen wurde, repräsentiert sich ebenfalls in höfischem Jagdgewand und mit beiden Handschuhen, wobei der rechte abgestreift ist und in der linken, behandschuhten Hand gehalten wird. (502)

Religiösen Bezug bietet in Arpajon ohne Zweifel das Motiv von Hund und Hase. Es hat doppelte Bedeutung: Einerseits ist es ein Motiv der Jagd, andererseits eine sich auf die Seele und deren Heil beziehende symbolische Darstellung. Die beiden je von einem Hund gejagten Hasen sind Allegorie der gejagten Seele. (503) Die beiden Hunde, an sich als Tierdarstellungen bei den Füßen der Grabfigur nichts Besonderes, erscheinen hier als dämonische, die Seele verfolgende Wesen. Für die Seele, das Seelenheil von Conte Chase Conée, ist gemäss Inschrift zu beten. Der Verstorbene ist auf den dämonischen Wesen stehend und sie damit bekämpfend dargestellt.

Eindeutig in religiöser Hinsicht zu interpretieren sind die beiden weihrauchfassschwenkenden Engel oberhalb des Kopfes des Dargestellten. Sie sind ein altes und häufiges Motiv in der Sepulkralkunst, das mit dem Emportragen der Seele in den Himmel zu tun hat. (504)

Auffallend ist die Zweizahl der verschiedenen Motive auf der Grabplatte von Conte Chase Conée, nämlich der Motive von Hund und Hase und der Engelsrepräsentation. Diese zweifache Darstellung von Tier- und Engelsfiguren ist in der mittelalterlichen Sepulkralkunst eine übliche Erscheinung und nicht mit dem Grund der Symmetrie abzutun. (505) Vielmehr ist die Zahl Zwei in ihrer christlich-mittelalterlichen Symbolik zu erkennen: Neben ihrer Bedeutung des Bösen, der Unreinheit und der Sünde, wie es schon die Kirchenväter festhielten, ist der Zahl Zwei die hier wohl zutreffendere dualistische Bedeutung des Irdischen und Ewigen, die Steigerung vom Leiblichen zum Geistigen, zuzumes-

sen. Auf den Menschen bezogen, verweist die Zahl Zwei auf den Dualismus zwischen Leib und Seele. (506) Die zweifach dargestellte Hasenjagd mag auf die zwei Möglichkeiten, auf die Hinwendung zum Irdischen und damit die Verdammung der Seele und auf die Hinwendung zum Ewigen und damit die Erlösung der Seele, hinweisen. (507)

Noch ein weiterer Hinweis auf die religiöse Komponente dieser auf einen ersten Blick profan anmutenden Grabplatte ist zu finden: In den beiden oberen Ecken ist durch einige geschwungene Linien der Himmel, aus dem die Engel herabkommen, dargestellt. Wie bei Figuren mit einem Baldachin ist also auch hier die Kopfparte bereits mit dem Himmlischen in Verbindung gebracht; gleichzeitig stehen die Füße, mittelalterlichem Dualismus gemäss, auf den hier durch das Motiv der Hasenjagd als dämonische Wesen gekennzeichneten Hunden, sind also, in übertragenem Sinn, noch mit irdischer Sündhaftigkeit verbunden.

3. RITTERLICHE TRANSI-FIGUREN

Im späteren 14. Jahrhundert trat eine neue Erscheinung in der Grabmalkunst auf, der sogenannte Transi-Typus, also Grabfiguren als Vergänglichkeitsdarstellungen. Dieser im Spätmittelalter auftauchende Typus fand in der Neuzeit - unter anderen Vorzeichen - seine Fortsetzung.

Die spätmittelalterliche Transi-Figur wurde entweder ins Leichentuch gehüllt oder nackt auf dem Sarkophagdeckel liegend dargestellt. (508) Oder aber das auseinandergeschlagene Leichentuch lässt den bereits ausgemergelten Körper erscheinen. Bei den aus zwei übereinanderliegenden Platten bestehenden Doppelgrabmälern kam die Kombination des lebendig und des ver-

verwesend dargestellten Verstorbenen zustande: Die obere Platte zeigt den Verstorbenen in seiner ständischen Würde und mit offenen Augen, auf der unteren Platte ist das Bild des Leichnams. Vor allem im deutschen Raum ist der Typus der von Kröten, Schlangen und weiterem Getier befallenen Figur anzutreffen. Mit dieser Todesdrastik wurde natürlich zwangsläufig die idealisierte Darstellung aufgegeben. (509)

Die spätmittelalterliche Transi-Figur ist überall auf dem Kontinent und in Grossbritannien zu finden. Sie wurde für Grabbilder von Geistlichen, Adligen und Exponenten des aufsteigenden Bürgertums gewählt. Es handelt sich also keineswegs um einen spezifisch auf das Rittertum bezogenen Typus, wie das bei der Grabfigur in Rüstung und - in etwas weiter gefasstem Sinn - auch bei derjenigen im höfischen Gewand der Fall ist. Dennoch soll in dieser Arbeit der Transi-Typus abgehandelt werden. Denn erstens gibt es interessante Beispiele unter den Rittergrabfiguren; der Transi-Typus steht in gewisser Hinsicht in konträrer Auffassung zum auf Nobilität ausgerichteten Rittertum. Und zweitens weist der Transi-Typus allgemein eine neue Funktion des mittelalterlichen Grabbildes auf und gehört deshalb zum Bild, das man sich von der mittelalterlichen Sepulkralkunst zu machen hat.

Die Transi-Figur hat im wesentlichen zwei Funktionen: Neben der grundlegenden Funktion der mittelalterlichen Grabfigur, dem Seelenheil des Verstorbenen zuträglich zu sein und Fürbitter-Aktivität auf sich zu lenken, kommt beim Transi-Typus ein ausgeprägter "memento-mori"-Gehalt dazu. Das Grabbild dient so nicht nur dem Seelenheil des Verstorbenen, sondern appelliert auch an das Todesbewusstsein des Betrachters und ist somit Mahnmal. Dieses Todesbewusstsein war in dieser Zeit ein zentraler Gedanke. Weiterhin gefürchtet blieb die "mors repentina".

Die Idee des "memento-mori" fand nicht erst im Spätmittelalter ihren Widerhall. So stammt die Handschrift aus dem Kloster Ochsenhausen (Baden-Württemberg) mit entsprechendem Lied bereits aus dem 11. Jahrhundert:

"Nu denchent, wib unde man, war ir sulint werden.
ir minnont tisa brodemi unde wanint iemer hie sin.
si nedunchet iu nie so minnesam, eina chruza wila
sund ir si han;
ir nelebint nie so gerno manegiu zit, ir muozent
verwandelon diesen lip.
..." (510)

Im Anschluss an die Schrift "De contemptu mundi" von Papst Innozenz III. und die "memento-mori"-Dichtung entstand im 13. Jahrhundert in Frankreich die etwas monotone "vado-mori"-Dichtung. Menschen verschiedener sozialer Rangstufen und ständischer Würden sowie verschiedener Alter werden aufgeführt, sie alle müssen ihre irdische Umgebung aufgeben. So kann der Ritter den Tod nicht mit Waffengewalt besiegen, der Reiche kann seinen Reichtum nicht mehr genießen. (511)

Die Intensivierung der "memento-mori"-Aussage im Spätmittelalter und ihr Niederschlag in kirchlicher Kunst, Literatur und im Sepulkralbereich lassen sich durch die wirtschaftlichen, politischen und sozialen Entwicklungen und Ereignisse in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erklären. Vereinfachend seien hier nur einige Grundzüge aufgeführt: Infolge der Pest, des Schwarzen Todes, sanken die Bevölkerungszahlen in Europa erheblich; es mangelte an Arbeitskräften, das Wirtschaftsleben wurde erschüttert. Auf dem Land wirkte sich der Mangel an Arbeitskräften folgeschwer aus, die Erntenerträge verschlechterten sich. Viele Landbewohner zogen in die Städte, es entstanden Wüstungen. (512) Unterernährung und Epidemien hingen eng mit dieser Entwicklung zusammen.

Die Lage wurde immer wieder erneut verschlechtert durch Missernten, Ueberschwemmungen, Erdbeben und andere Naturkatastrophen, die Europa im 14. Jahrhundert heimsuchten. (513) Die wirtschaftlichen und sozialen Strukturen waren im Umbruch, die Feudalherrschaft war angegriffen, die Bedeutung des Rittertums, unter anderem durch kriegstechnische Verlagerung, in ständigem Sinken begriffen. In religiöser Hinsicht machten sich extreme Verhaltensweisen, so die Bewegung der Geissler und Judenverfolgungen, bemerkbar. Frankreich und England wurden in dieser Zeit zudem von den Geschehen des Hunderjährigen Krieges geprägt.

Auswüchse dieser Umstände und die daraus resultierende Todesdrastik sind in Allegorien in Literatur und Bilderwelt zu finden. Im Bereich der religiösen Literatur ist die "ars moriendi" des 15. Jahrhunderts zu erwähnen, deren Vorgänger die sogenannten Anselmischen Fragen um 1100 (514) waren und die demonstrieren, wie wichtig ein gutes, planmässiges Sterben für das Seelenheil eingeschätzt wurde. Die "ars moriendi" und ähnliche Sterbebüchlein waren wichtiger Bestandteil des spätmittelalterlichen Geisteslebens in seelsorgerischem Sinn. Im weiteren kamen in Literatur und Bildern des Spätmittelalters die Legende der drei Lebenden und der drei Toten, die Gattung des Totentanzes und die Allgeorie der Frau Welt zum Zuge. Durch derartige Vorstellungen wurde der Mensch direkt mit dem Tod konfrontiert. Insbesondere die Allegorie der Frau Welt beziehungsweise ihres männlichen Pendants, des Fürsten der Welt oder des sogenannten Versuchers, illustriert die "vanitas mundi". Denn die Frau Welt und der Fürst der Welt symbolisieren den "mundus", das Irdische. Von vorne erscheinen diese allegorische Figuren schön, aber an ihrer Rückseite sind sie, um die Welt in ihren Sünden zu versinnbildlichen, mit Schlangen, Würmern und Kröten behangen. (515)

Mit der Todesdrastik des Spätmittelalters war ein nicht transzendentes Moment verbunden. Das religiöse Selbstverständnis

wurde durch eine derartige Geisteshaltung entwertet. Gleichzeitig mit dem ausgeprägten Bewusstsein der Hinfälligkeit des Irdischen setzte sich ein Drang zur Demut durch. Diese Tendenzen waren Motivation für die spätmittelalterlichen Transi-Figuren. Darstellungen ohne Zeichen ständischer Würde und in Nacktheit, so im Fall von hohen Geistlichen, zeugen von dieser Demut, zumal wenn man bedenkt, dass ein geistlicher Würdenträger in der Regel in festlichem liturgischem Gewand bestattet wurde.

Hinsichtlich der Ritterdarstellungen als Transi-Figuren ist zu bemerken, dass in der höfischen Literatur das Fehlen der Rüstung als Entwertung, als Unglück bezeichnet (516), die Nacktheit aber schlechthin als unhöfisch, unedel und schmachvoll betrachtet wurde. (517)

Die Darstellung des Toten ohne Bekleidung und in verwesendem Zustand war mit religiösen Konsequenzen verbunden: Der im Mittelalter vorherrschende Glaube an die Auferstehung der Toten im Lebensalter des gekreuzigten und auferstandenen Christus musste - so zeigen es die kompromisslosen Darstellungen der Verwesung an - ins Wanken geraten sein. Die Darstellung des vergänglichen, entseelten Leibes konnte zwar mit der Auffassung des Todes als Trennung von Körper und Seele (518) verstanden und akzeptiert, also mit der Vorstellung, dass die Seele in Gestalt eines kleinen Kindes dem Mund des Sterbenden entweicht (519), in Einklang gebracht werden. Hinsichtlich des Glaubens der fleischlichen Auferstehung aber brachten die Transi-Figuren und ihr geistiges Umfeld zwangsläufig eine Problematik mit sich, die mit religiöser Verunsicherung und Neuorientierung zu umschreiben ist.

3.1. Arme auf der Brust gekreuzt

Die Grabfigur von François de la Sarra in La Sarraz im Kanton Waadt (Abb. 25 und 25 a) kann aus verschiedenen Gründen repräsentativ für die ritterliche Transi-Figur gelten. Ihre Gebärde der auf der Brust gekreuzten Arme ist zwar keineswegs typisch für Transi-Figuren, sondern könnte ebenso gut anhand eines Beispiels einer Rittergrabfigur mit Rüstung oder in höfischem Gewand erläutert werden. Doch im Kontext mit dieser Transi-Figur in La Sarraz erscheint diese Gebärde in ihrer Komplexität; und ebenfalls in ihrer Komplexität kann anhand dieses Beispiels die Bedeutung der mittelalterlichen Grabfigur und insbesondere der multifunktionalen Transi-Figur aufgezeigt werden.

Standort der Figur von François I. aus dem Geschlecht La-Sarra-Montferrand ist die Kapelle St-Antoine an der äusseren Umfriedung des Schlosses von La Sarraz. Der Raum der Kapelle, die von François I. und seiner Gattin Marie d'Oron 1360 im Hinblick auf ihre und ihrer Nachfahren letzten Ruhestätten gestiftet wurde (520), ist einschiffig; die Nische mit dem grossartigen Grabmal befindet sich gegenüber der Stelle der Totengruft (521), wo einst auch der Hochaltar stand. Es handelt sich beim Grabmal genommen also um ein Kenotaph.

Das aus Sandstein geschaffene Monument, ein Dynastengrabmal, besteht aus Sarkophag, fünf etwa lebensgrossen Figuren und einem architektonischen Aufbau. Der Sarkophag ist auf seiner Vorderseite mit sechs Relieffigürchen in Nischen geschmückt. Auf ihm liegt eine knapp lebensgrosse Figur, einen nackten Mann darstellend. Vorne links und rechts, an Seitenpfeilern des Nischengrabes, präsentieren sich zwei der Standfiguren, nämlich zwei Ritter in Rüstung; über ihren Köpfen ist je ein kleiner Baldachin angebracht. Im Hintergrund der Nische stehen zwei ebenfalls lebensgrosse Frauengestalten, neben ihnen je ein grosser Helm. Die Seitenpfeiler sind durch zwei grosse, mit

Masswerk gefüllte Arkaden verbunden, die sich in der Mitte auf ein Säulchen abstützen. (522)

Bei den beiden Ritterfiguren handelt es sich um zwei jüngere Männer, die - wie auch die beiden Frauenfiguren im Hintergrund - mit gefalteten Händen dastehen. Ihre Gesichter wirken zwar nicht ausgesprochen schematisiert, aber flächig. Eine Lebendigkeit der beiden Figuren tritt mehr durch ihre Körperhaltung, die leichte Verlagerung des Körpergewichtes auf ein Bein, zutage. Die beiden Ritter tragen einen Helm ohne Visier, eine Halsberge aus Panzerringen, Panzerhemd, darüber eine kürzere, vorne zugeknöpfte Jacke, deren seitlich zugeknöpfte Ärmel beim vom Betrachter aus rechts stehenden und etwas älter scheinenden Ritter knapp halblang, beim anderen dreiviertellang sind. Die Beine der Ritter werden von Schienen geschützt, die Füße stecken in vorne spitz zulaufenden Schuhen, die mit Sporen versehen sind. An dem der Zeit entsprechenden breiten Gürtel auf Hüfthöhe ist bei beiden Rittern ein Plättchen mit dem Wappen von La Sarraz angebracht. (523) Beide Ritter tragen an ihrer linken Seite das Schwert, der eine von ihnen auf der anderen Seite den Dolch.

Die beiden Frauenfiguren kann man deutlicher voneinander unterscheiden als die ebenfalls in gewisser Hinsicht individualisiert dargestellten Ritter. Die vom Betrachter aus rechts platzierte Frauenfigur ist grösser und wirkt jünger. Beide tragen einen langen, fliessenden, oben hochgeschlossenen und vorne in der ganzen Länge durchgeknöpften Surkot. Die grössere Frau hat als Kopfbedeckung einen losen, dicht mit Rüschen besetzten "kruseler", die kleinere, ältere ein sich auf den Schultern pelarinenartig ausbreitendes Häubchen. Die Arkade auf der Seite der grösseren Frau ist geschmückt mit Weinranken mit Früchten. Der Spitzbogen über der kleineren Frau trägt keine Früchte, nur Blätter.

Heraldisch ist das Monument nicht nur durch die Plättchen an den Gürteln der stehenden Ritterfiguren gekennzeichnet, sondern auch durch die beiden auf Sockeln platzierten Helme mit der Helmzier von La Sarraz und vom Hause Oron. (524)

Die Hauptfigur des Grabmonumentes von La Sarraz ist die liegende, nackte Männergestalt. Der wuchtige Sarkophag betont, wie bei vielen anderen Rittergrabmonumenten, die bedeutende soziale Stellung des Verstorbenen - in der Regel beerdigte man die Toten auch noch im Spätmittelalter ohne Sarg, lediglich auf ein Brett gelegt oder gar nur ins Leichentuch gehüllt. (525) Die kleinen Relieffigürchen vorne auf dem Sarkophag stehen in Gebetshaltung da. Auf dem Sarkophag liegt die annähernd vollplastische, kräftig und etwas gedrunken gestaltete Figur des Verstorbenen. Durch das deutliche Abzeichnen der schematisch, nicht naturalistisch dargestellten Rippen spricht das Grabbild jedoch bereits von Verwesung. Der Kopf mit dem langen, in der Mitte gescheitelten Haar ruht auf einem Kissen, an dem an drei Ecken je eine Pilgermuschel angebracht ist. Die Arme des Toten liegen gekreuzt auf der Brust. Die Füße aus etwas feinkörnigerem Stein als das restliche Monument wurden wahrscheinlich bei der Restaurierung im letzten Jahrhundert ergänzt. (526)

Durch ihre Gestaltung steht die Liegefigur in befremdendem Kontrast zu den vier ständisch gekleideten Figuren: Der nackte Körper ist an Armen und Beinen von Schlangen oder Würmern befallen und durchdrungen. (527) Auf dem Gesicht sitzen vier Kröten in natürlicher Grösse, zwei auf den Mundwinkeln, zwei auf den Augen - die Kröten haben vom ganzen Gesicht des Toten Besitz ergriffen, an ihren erhobenen Köpfen sieht man ihre geöffneten Münder. (528) Ebenfalls vier Kröten sitzen auf den Genitalien des Toten, zwei zeigen ihren offenen Mund, zwei haben ihren Mund in das Fleisch der Leiche eingegraben.

Wen stellen die fünf Figuren dar, und welche Bedeutungen sind dem aufwendigen Grabmonument zuzumessen? Die Quellenlage ist ziemlich schlecht, die ursprüngliche Inschrift ist nicht mehr vorhanden, und das Schlossarchiv fiel 1802 einem Brand zum Opfer. (529) Von den verbrannten Urkunden hat man aber dennoch einige Kenntnisse, da 1787 ein A. Wagnon ein Inventar der Urkunden mit kurzen Zusammenfassungen der Texte erstellt hatte.

Trotz dieser nicht eben rosigen Quellenlage können die Identifizierungsfragen und Bedeutungsinhalte des Monumentes in der Kapelle St-Antoine aufgeschlüsselt werden. Bei der Liegefigur muss es sich um den Stifter der Kapelle, um François I. von La Sarraz, handeln. Bei den beiden stehenden Ritterfiguren ist es naheliegend, sie als Söhne von François I., und zwar als Aymon III. und François II., die Nachfolger ihres Vaters, oder – je nach Datierung des Monumentes – als die Enkel Nicod I. und Aymon IV. zu identifizieren. (530) – Da die Gesichtszüge der kleineren Frauenfigur älter wirken und die Weinranken über ihr keine Früchte tragen, dürfte es sich bei ihr um eine Darstellung der zum Zeitpunkt der Herstellung des Monumentes vielleicht bereits ebenfalls verstorbenen Witwe von François I., um Marie d'Oron, handeln. Der Arkadenschmuck der Weinranken ohne Früchte deutet möglicherweise auf das Alter der Frau hin. (531) Die grössere Frauengestalt mit dem "kruseler" stellt wohl, im Hinblick auf den Arkadenschmuck der Weinranken mit Früchten, eine jüngere, mit Kindersegen bedachte Frau dar. Dabei kommt Marguerite d'Oron in Betracht, die zusammen mit François II. zwei Söhne hatte, von denen einer Seigneur von La Sarraz wurde.

Eine Erklärung und genauere Bestimmung verlangen auch die sechs Relieffigürchen auf der Vorderseite des Sarkophags. Die vier männlichen und zwei weiblichen kleinen Gestalten werden in der Literatur vorwiegend als Darstellung von Kindern, Verwandten oder Vasallen von François I. betrachtet. (532) François aber hatte wahrscheinlich nicht sechs, sondern sieben Kinder, drei

Söhne und vier Töchter. Durch ihre Gestaltung, die Ueberproportionierung des Kopfes, weisen die Figürchen auch weniger auf bestimmte Personen, als generell auf den Typus der "pleurants" hin. Es ist anzunehmen, dass es sich bei den Relieffigürchen - und dies gilt auch für andere Grabmonumente der Zeit wie etwa in Ingham oder in Reepham (Norfolk) - um allgemein dargestellte Vertreter der Trauer um den Verstorbenen handelt.

Die Identifizierung der Standfiguren hängt eng mit der Datierungsfrage des Monumentes von La Sarraz zusammen. In der Literatur wird es verschieden datiert, nämlich von den frühen 1360er Jahren bis um 1400. François I. starb 1362 oder 1363. Wenn das Grabmal noch vor 1364, vor dem Tod von Marie d'Oron entstand, so sind die vier Standfiguren Bilder von damals noch Lebenden. Die Ausstattung der vier Figuren kann in der Datierungsfrage weiterhelfen, da sich die Kleidermoden im 14. Jahrhundert in kurzen Zeitabständen ablösten, besonders nach den grossen Pestzügen um die Jahrhundertmitte. Die beiden ritterlichen Standfiguren verweisen durch die Form der Beckenhaube, die oben noch nicht spitz zulaufend ist wie im ausgehenden 14. Jahrhundert, und durch ihre jackenhafte Gewandung auf die Zeit um 1370 hin. (533) Auch die Kostüme der beiden Frauenfiguren lassen eine Datierung um 1370 sinnvoll erscheinen, und zwar durch die Knopfreihe, die allerdings schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts üblich waren (534), durch die ungebrochene Vertikallinie der Gewänder, durch die enganliegenden, etwas über die Handgelenke reichenden Ärmel (535) und durch die Kopfbeckungen. (536)

Auch die Figur von François I. selbst unterstützt die Annahme, dass das Monument um 1370, und nicht erst gegen das Jahrhundertende zu datieren ist: Die schulterlange Haartracht der Männer war nur bis in die 80er Jahre des 14. Jahrhunderts üblich. (537) - Es ist also sinnvoll, die vier Standfiguren der Witwe, der genannten Schwiegertochter und den zwei Söhnen zuzuordnen.

Im weiteren soll die historische Figur François I. die Bedeutung des Monumentes näher erklären. François war einer der bedeutendsten Vertreter der Dynastie La-Sarra-Montferrand. In einer Urkunde von 1363 wurde der damals bereits verstorbene François I. als "noble et puissant seigneur" bezeichnet. (538) Er war Seigneur von La Sarraz, durch seine Heirat Conseigneur von Vevey und "vidame" von Montreux. Die Gebiete von la Motte und Vaugrenans im Burgund gehörten zu seinem Besitz; er hatte Anspruch auf die Einnahmen der Salzwerke in Salins. Er war Vogt der Abtei Lac de Joux. Von 1345 bis 1350 amtierte François I. als Landvogt der Waadt. (539) Später war er Landvogt des Chablais, 1359 bis 1361 zum zweiten Mal Landvogt der Waadt. Es war die Zeit des Grafen Amédée VI. de Savoie, des sogenannten Comte "Le Vert". Unter dessen Vorgänger, Graf Louis de Savoie, war François I. 1347 in die Lombardei geschickt worden, wo er das Kommando der Unterstützungstruppen für Amédée VI. im Kampf gegen Luc Visconti von Mailand führte. (540)

Es war vor allem das Amt des Landvogts der Waadt, das François I. zur bedeutenden Figur machte. In Friedenszeiten hatte der Landvogt der Waadt für öffentliche Ordnung zu sorgen. Er beaufsichtigte die Beamtenschaft und stand in Moudon dem Gerichtshof vor. Er berief die Abgeordneten der Ortschaften und die adligen Vasallen, vor allem wenn es um die kriegerische Verteidigung der Waadt ging. In diesem Fall hatten sich die Vasallen unter seinem Banner zu vereinigen. Das Amt des Landvogts war zeitlich limitiert, es wurde jeweils für ein Jahr verliehen. (541) Ein-gesetzt in dieses hohe Amt wurde François I. vom Grafen von Savoyen.

François I. vergrösserte seinen Besitz durch Heirat: Marie d'Oron, einziges Kind von Girard d'Oron, brachte Vevey und Montreux mit in die Ehe. (542) Allerdings weiss man auch von einer Verminderung des Besitzes: 1344 verkaufte François I., mit Einverständnis seitens Marie d'Oron, das Tal Lac de Joux an seinen

Oberlehensherrn Louis II. de Savoie. Der Grund für diesen Verkauf waren Schulden. François I. sicherte sich Rechte im verkauften Tal. (543) Dieser Verkauf ist im Zeichen der generellen Verschuldung des Adels im Verlauf des Spätmittelalters zu sehen.

Das religiöse Attribut bei der Grabfigur von François I., die Jakobsmuscheln auf dem Kissen, ist in direkte Verbindung mit der Realität zu setzen. Im Kampf gegen Luc Visconti von Mailand in der Lombardei im Jahr 1347 wurde François I. verwundet und gefangengenommen. Seine Vasallen brachten das Lösegeld auf. Nach seiner Befreiung unternahm François I. eine Pilgerfahrt ins Heilige Land. (544) Diese Pilgerfahrt nach Jerusalem muss das Ansehen von François I., bedingt durch seine hohe politische und soziale Stellung, noch aufgewertet haben.

Das Grabbild von François I. steht in grossem Kontrast zu seiner bedeutenden sozialen und politischen Stellung zu Lebzeiten. Es ist anzunehmen, dass François I. als Stifter der Antoniuskapelle sein Grabmonument und damit auch sein Grabbild selbst, noch kurz vor seinem Tod, in Auftrag gegeben hat, wie das im Mittelalter oft der Fall war. Wie aber ist die Motivwahl der Kröten und Schlangen auf dem nackten Leichnam zu verstehen?

François I. muss vor 1323 geboren sein. (545) Bei seinem Tod 1362/63 war er also mindestens vierzig Jahre alt – für mittelalterliche, am Schema der Lebensalter orientierte Begriffe nicht mehr jung, aber auch noch nicht altersschwach. 1360 stand François I. als Landvogt noch mitten in einem aktiven Leben. Es ist anzunehmen, dass sein Tod durch eine relativ kurzfristig zum Tod führende Krankheit oder durch Unfall bedingt war. Nach einer vagen Ueberlieferung soll einst ein Seigneur von La Sarraz nicht mehr von der Jagd heimgekehrt sein; die Leiche des tödlich Verunglückten soll im Lac de Joux gefunden worden sein. (546) Es ist nicht ganz einzusehen, was das Erdgetier auf der

Grabfigur mit einem Ertrinkungstod zu tun haben soll. Ganz in Abrede zu stellen ist aber diese Erklärung für François' Tod nicht.

Wenn man das Motiv dieser Tiere mit realem Geschehen in Verbindung bringen will, so ist auch an Krankheiten, welche von Kröten versinnbildlicht werden, zu denken. (547) Vielleicht war die familiäre Konstitution nicht sehr gut; immerhin starben drei von François' Kindern recht früh: seine Tochter Cathérine, die 1364 bereits tot war, sein Sohn Aymon III., der 1369, und sein Sohn François II., der 1372 starb. (548)

Vor allem ist in diesem Zusammenhang an die Pest zu denken, die auch in dieser Region wütete. (549) Nach den Berichten des Arztes Simon de Covino fand der Schwarze Tod in seiner ersten Welle vor allem in unteren Volksschichten seine Opfer. 1360, bei der zweiten Epidemie, sollen vermehrt auch Vertreter höherer Schichten erkrankt und gestorben sein. (550) Von den Symptomen der spätmittelalterlichen Pestepidemien hat man kein einheitliches Bild. Die Neuenburger Chronik schildert den Schwarzen Tod als Bubonenpest, gefährlichstes Symptom soll Blutspeien gewesen sein. (551) Verschiedene weitere Symptome wie schwarze Brandblasen, Drüsenanschwellungen, Eiterstellen und Eiterbeulen an Oberschenkeln und Armen, alles Folgen der angegriffenen Lymphgefäße, werden von spätmittelalterlichen Autoren erwähnt. Durch Blutzersetzung blutete man aus Nase und Darm. Lungenblutungen und Bluterbrechen gehörten ebenfalls zum Krankheitsbild. (552) In der zweiten Phase der Pest, also in den 1360er Jahren, sollen vor allem Blutspeien und Drüsengeschwülste am Hals und unter den Achseln sowie an den Weichen das Krankheitsbild bestimmt haben. (553)

Auf die Grabfigur von La Sarraz bezogen, könnten die Kröten auf dem Mund den Ort des Blutspeiens versinnbildlichen. Das "os semper apertum" ist der Ort mit der "lingua nigra et aspera",

die Genitalien, wo die anderen vier Kröten sitzen, der Ort der "urinae turbatae et saepe nigrae". (554) Die Schlangen auf den Gliedmassen der Grabfigur können mit der Vorstellung von Körpervergiftung bei Pestkranken in Beziehung gebracht werden. Eine derartige Interpretationsmöglichkeit gibt auch der Bericht von Gabriel de Mussis, eines im Orient lebenden Rechtsgelehrten. Er assoziierte nämlich die dort ausbrechende Pest mit einem dichten Regen, in dem Schlangen und Kröten auf die Erde herabfielen, in die vielen Wohnungen eindringen und viele Menschen mit ihrem Gift töteten. (555) - Diese Ueberlegungen bezüglich eines Pesttodes von François I. können lediglich Hypothese bleiben; auch andere Krankheiten, etwa Hauttuberkulose, bieten sich bei der Betrachtung der Grabfigur als mögliche Erklärungen für die Todesursache an.

Der mittelalterliche Symbolwert der Kröten, Schlangen und Würmer war stark. Die populären Lieder geistlicher Dichtung mit Aussagen wie:

"Die Krotten und die Schlangen
meinen lip, den wellen si han." (556)

zeigen ebenso wie die medizinischen Berichte, dass man diese Tiere tatsächlich auch in realem Bezug zu Krankheit und Verwesungsprozess sah.

Der christliche Symbolwert der Schlange, beziehungsweise des Wurms, ist vielschichtig und kann hier nicht abgehandelt werden. Es soll nur auf die Bedeutung der Schlange als Sinnbild der Nichtigkeit, der Verwesung und der Höllenqualen hingewiesen werden. (557) In diesem Sinn ist die "luxuria" beziehungsweise Frau Welt von Schlangen und Kröten befallen. Der Symbolwert der Kröte ist weniger weitläufig. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Benennung der Sünden als "Kröten des Teufels" durch Bertold von Regensburg. (558) Die Sünden wurden gleichsam

als eitrige Wunden im Fleisch aufgefasst. (559) Nicht nur die Würmer, sondern auch die Schlangen und Kröten galten als leichenfressende Tiere. Nach mittelalterlicher Vorstellung konnten Kröten aus faulenden Stoffen entstehen. (560) Die Tiere sind also als symbolische und zugleich realistische Darstellung zu interpretieren.

Nach weiterer Ueberlegung zeigt sich an der Grabfigur von François von La Sarraz die Wirkung der Fürbitte, in welcher die vier Standfiguren dargestellt sind: Die Sünden treten in Gestalt dieser Tiere aus dem Körper heraus. Denn nach der Lehre von Thomas von Aquin symbolisieren die Würmer und Schlangen die Pein des Gewissens. In diesem Sinn lassen sich die Kröten als Sünden und die Schlangen und Würmer als Reue interpretieren. (561) Diese Interpretation gewinnt insofern an Stichhaltigkeit, als dass die acht Kröten auf Körperstellen sitzen, die in ihrer Verbindung mit Sinnlichkeit auch im Zusammenhang mit Sündhaftigkeit zu sehen sind.

Damit sind aber die Möglichkeiten der symbolischen Auslegung der Tiere auf der Grabfigur in La Sarraz noch nicht ausgeschöpft. Von Bedeutung ist auch die zweimal bei den Kröten auftretende Zahl Vier. Diese Zahl stand im Mittelalter im Zeichen der Schöpfung und der vier Elemente, also des Irdischen, im Zeichen der Offenbarung, der Haupttugenden und der Erlösung. (562) Insbesondere erweist sich die Auslegung der Zahl Vier als Symbol der Erlösung ergiebig: Durch gedankliche Verbindung mit dem durch seine vier Enden in seiner Form bestimmten Kreuz und damit mit dem Kreuztod wird Erlösung in Aussicht gestellt. Demnach handelt es sich also auch hier um Anknüpfung an die im mittelalterlichen Todesverständnis zentrale Idee der Nachfolge Christi.

Eine ganz andere Perspektive eröffnet eine Legende, mit der man im 19. Jahrhundert das Grabmal in La Sarraz zu deuten versuch-

te. Es handelt sich um eine Sage von einem Sohn, der seine alten Eltern schlecht behandelt; die Eltern werden vom Sohn vertrieben. Als Folge dieser Untat, als Fluch der Eltern, springen dem jungen Ritter etwas später beim Essen zwei Kröten aus dem Esstopf ins Gesicht und krallen sich in seinem Fleisch fest. (563)

Historisch weist nichts auf einen "wahren Kern" der Sage hin. François I. schein kein schlechtes Verhältnis zu seinen Eltern gehabt zu haben. Seine Mutter starb früh, im Jahr 1323. Seine Stiefmutter, Jeanne de Dampierre, bedachte ihn testamentarisch. Wie im Fall der Legende von Wickhampton scheint auch diese Sage aus späterem Unverständnis für mittelalterliche Allegorien und Symbolik, aus nachträglichen, im Volksglauben wurzelnden Vorstellungen aufgekommen zu sein.

Bei der Betrachtung der Gebärde dieser Grabfigur ist der Zusammenhang mit dem Symbolwert der Tiere auf dem Körper interessant. Grundsätzlich konnte ein Toter statt mit auf dem Leib mit auf der Brust gekreuzten Armen dargestellt werden. (564) Diese Aussage deckt aber nicht die Komplexität der Gebärde der auf der Brust gekreuzten Arme ab. Wie bereits in II. 3. erwähnt, bedeutet diese Gebärde, die mit dem Gestus der einen auf der Brust plazierten Hand sehr verwandt ist, innere Sammlung, Andacht und Annahme. Dementsprechend bezeichnet Tummers die Gebärde der auf der Brust gekreuzten Arme und auf die Brust gelegten Handflächen als ältere, auf dem Kontinent bekannte Gebetshaltung. (565)

Traditionell wurde mit der Gebärde der auf der Brust gekreuzten Arme Unterwerfung und Adoration ausgedrückt. (566) Demisch spricht von der Gebärde der über der Brust gekreuzten Hände vom "Gestus der demütigen Verehrung". (567) Die Interpretation dieser Armgebärde als Ausdruck der Unterwerfung und Konsens- und Demutsbezeugung lässt sich bei der Grabfigur von La Sarraz in

Einklang mit den allegorisch auszudeutenden Tiermotiven bringen. Sucht man in der mittelalterlichen Bilderwelt ausserhalb des Sepulkralbereichs diese Gebärde, so findet man sie etwa bei Maria im Zusammenhang mit der Verkündigung oder bei der trauernden Maria bei der Kreuzigung. Im Bereich der Sepulkralkunst zeigen sich "pleurants" mit diesem Gestus.

Somit können nun Zweck und Funktion des Grabmals von La Sarraz recht deutlich umrissen werden: Die Todesursache von François I. ist nicht bekannt, dürfte aber nicht oder nicht primär ausschlaggebend bei der Wahl der Hauptmotive seiner Grabfigur, des Armgestus und der Tiere auf und im Körper, gewesen sein. Vielmehr waren geistige Haltung und das Verhältnis zum Tod in dieser Zeit, geprägt durch die Pestepidemien, Naturkatastrophen und wirtschaftliche und soziale Missstände, Ursachen einer derartigen Totendarstellung. Das ständische Moment wurde etwas an den Rand gedrängt, ist aber dennoch präsent durch die Helme mit Zimier und die heraldischen Abzeichen am Gürtel der stehenden Ritterfiguren sowie die Kleidung und Aufmachung aller vier Standfiguren. Auch hinsichtlich der religiösen Komponente sind Verschiebungen gegenüber dem Typus des idealisierten Grabbildes festzustellen. Der physische Zerfall ist das Augenfälligste der Grabfigur von François I., erst sekundär fällt einem das Motiv der Pilgermuscheln auf dem Kissen auf. Ein religiöses Moment liegt auch in der Fürbitterstellung der vier Standfiguren. (568) Chihaya weist auf die Differenz zwischen der Liegefigur und den Standfiguren hinsichtlich der Linienführung hin: Bei den Standfiguren ist, durch ihre Verbindung mit dem architektonischen Aufbau und bei den Frauenfiguren auch durch die Gewandung, die Vertikallinie betont, bei der Liegefigur die Horizontale. Entsprechend wird das Leben durch die Vertikale, der Tod durch die Horizontale ausgedrückt. (569) Dabei ist es allerdings, wie erwähnt, keineswegs sicher, dass zur Zeit der Errichtung des Grabmals die vier durch die Standfiguren Dargestellten, namentlich die 1364 verstorbene Marie d'Oron, noch lebten. - Reinle

vermutet, dass die Konzeption, eine liegende Grabfigur mit Standfiguren zu umgeben, von den Heiligengräbern angeregt worden ist. (570)

Die Fürbitte war also beim Grabmal von La Sarraz zentrales Anliegen. Die Idee der Fürbitte ist hier nicht mehr allein durch kleine, am Sarkophag angebrachte "pleurants", sondern auch durch lebensgrosse Standfiguren vergegenwärtigt. Allerdings glaubte man, dass Ueberlebende das Schicksal des Toten durch ihre Fürbitte höchstens lindern, aber nicht ändern könnten. (571) Die mit dem Fürbittegedanken verbundenen religiösen Ideen des Seelenheils und der Auferstehung werden in La Sarraz durch die Armgestik und die Tierdarstellungen auf der Grabfigur von François I., die Demuts- und Konsensbezeugung sind und Sühnebereitschaft ausdrücken, ergänzt.

Die zweite religiöse Ausrichtung des Monumentes von La Sarraz ist seine Funktion als "memento mori". Familienmitglieder und wohl auch weitere Fürbitter und Betrachter sollten durch die erschreckende Darstellung des verstorbenen Seigneurs von La Sarraz an den eigenen Tod gemahnt und zu gottgefälliger Lebensführung ermahnt werden.

Diese Ausführungen sollen zeigen, dass das Grabmal von La Sarraz bei aller Entmystifizierung und Todesdrastik nicht ein areligiöses, ausschliesslich auf die Darstellung der physischen Verwesung konzentriertes Monument ist. (572) Selbst die Motive der Verwesung sind von schematisierter Symbolik durchdrungen, so die zweimal vier Kröten.

Die Grabfigur von La Sarraz ist ein frühes Zeugnis der Transi-Figuren und eine der frühesten unter den erhaltenen. Bei den späteren Transi-Figuren im 15. Jahrhundert kam man von dieser schematisierten Symbolik ab; wo derartige Tiere auf dem Leichnam plaziert sind, handelt es sich um mehr oder weniger will-

kürliche Anordnungen. Der "memento-mori"-Gehalt wurde durch diese naturalistischer vergegenwärtigte Todesdrastik keineswegs gemindert, wohl aber die religiöse Ausrichtung hinsichtlich Busse, Seelenheil und Auferstehung des Verstorbenen.

3.2. Verschiedene bei Transi-Figuren vorkommende Gebärden

Bevor auf Transi-Figuren aus dem 15. Jahrhundert eingegangen wird, soll zuerst noch ein früheres, ebenfalls von religiös auszudeutender Symbolik bestimmtes Monument erläutert werden. Es handelt sich um eine rätselhafte, auf einer Art Sarkophagdeckel liegende, lebensgrosse Figur im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe (Abb. 26). Dargestellt ist mit ihr allerdings nicht ein Ritter, und möglicherweise ist sie nicht einmal ein Grabbild. Aber im Zusammenhang mit der Aufzeichnung der Entwicklung von der spätmittelalterlichen zur religiös anders orientierten frühneuzeitlichen Transi-Figur ist dieses Beispiel aufschlussreich. (573)

Das bereits um 1320 zu datierende Sandsteinmonument von Grafenhausen (Baden-Württemberg) wird landläufig "Landolin-Sarkophag" genannt. Es handelt sich um ein an den Enden giebelartig erhöhtes, rechteckiges Monument. Auf dem wie ein Satteldach erhöhten Binnenfeld liegt auf einem Leichentuch eine nackte, jugendliche Männergestalt. Ihre Augen sind geöffnet, auf dem Lockenhaar sitzt eine Krone, die von einer kleinen (heute kopflosen) Engelsfigur gehalten wird. Der Bauch des Mannes ist aufgetrieben. (574) Die Arme und Hände der Figur in Karlsruhe hängen leblos herab, wobei der linke Unterarm die Schamgegend bedeckt. Der linke Fuss wird von einer zweiten Engelsfigur umfasst. Ein dritter und ein vierter Engel halten auf der einen Seite einen Teil des Leichentuches empor (vgl. Abb. 26). Ein fünfter Engel in Mantel und Gewand schwenkt ein Weihrauchfass. Neben den

Engelsfiguren gibt es weitere Gestalten: Eine kleine Frauenfigur hält wie die beiden Engel, aber auf der anderen Seite, ebenfalls das Leichentuch. Eine zweite Frauengestalt umschlingt den rechten Arm des Liegenden. Hinter der erhöhten Seite des Liegenden tauchen aus dem Tuch drei (heute kopflose) Halbfiguren auf. Die mittlere dieser drei Gestalten trägt Kettenpanzerärmel und, wie auch die links platzierte, den Nackenschutz eines Helms; die rechts platzierte Figur trägt einen Stoffärmel. In der Brust des nackten Liegenden steckt ein Dolch, einst von der links platzierten Figur umgriffen. Die mittlere Gestalt mit den gepanzerten Aermeln macht sich mit einem Gegenstand, vielleicht einem Messer, am rechten Bein des Liegenden zu schaffen. Die dritte, rechts platzierte Gestalt umfasst mit ihren Händen beide Unterschenkel des Liegenden, wobei sie einen Daumen in das Fleisch bohrt.

Die rätselhafte Figur hat zu verschiedenen möglichen und unmöglichen Deutungen und Interpretationen veranlasst. Nicht stichhaltig sind die Thesen, dass es sich um einen jüdischen Ritualmord oder um die Darstellung einer Seele, um die sich Engel und Dämonen streiten, handelt. Hinsichtlich dieser ersten These ist zu bedenken, dass Juden im Mittelalter nicht in Rüstung dargestellt wurden, wie es die beiden besonders aktiven der kleinen Figuren sind; die zweite These spricht nicht für sich, weil die Seele nicht lebensgross dargestellt wurde. (575) Hingegen spricht die Deutung der Figur als Märtyrer- oder Heiligengestalt für sich, wenn es sich auch kaum um den heiligen Landolin handeln kann. (576)

Die Krone müsste in diesem Fall als Märtyrerkrone, als Krone des ewigen Lebens, aufgefasst werden, die der Figur von einem Engel aufgesetzt wird. Weniger wahrscheinlich ist es, dass es sich um ein Abziehen der Krone durch den Engel und damit um eine Allegorie der "vanitas mundi" handelt, würde doch in diesem Fall die Handlungsweise nicht mit derjenigen der übrigen

Engel übereinstimmen. - Interessant mutet der von den zwei Engeln auf der Seite emporgehaltene Teil des Leichentuches an. Möglicherweise lehnt sich dieses Detail an die Idee des Empor-tragens der kleinen Seele im Tuch an, an die "elevatio animae", wie sie auf der Grabplatte des 1194 verstorbenen Presbyters Bruno im Hildesheimer Dom tatsächlich dargestellt ist. Allerdings ist von einer kleinen Seele bei der Figur in Karlsruhe nichts, keine Spur einer ehemaligen solchen Darstellung im gewölbten Tuch zu entdecken. Trotzdem lässt sich eine derartige religiöse Deutung dieses Details nicht einfach von der Hand weisen - vielleicht handelt es sich bei dem von den beiden Engeln emporgehaltenen Stück Tuch um eine Allegorie des Himmels. (577-)

Die Figur in Karlsruhe aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts ist ein frühes Beispiel bildlich dargestellter Todes-drastik, die herabhängenden Arme deuten die Leblosigkeit des Körpers an und zeigen keine eigentliche Gestik. Trotzdem ist die religiös-symbolische Komponente bei dieser Figur, unter anderem die Handlungsweise des kronenaufsetzenden Engels, das Entscheidende.

Ein weiteres, englisches Beispiel aus dem 14. Jahrhundert ist das Grabmal eines Ehepaars in Lowthorpe (Yorkshire), das ins Jahr 1389 datiert wird. Es zeigt die beiden Figuren nebeneinander liegend und von Wurzelsträngen, die in der Mitte zu einem Stamm zusammenlaufen, überwachsen. An den Aussenseiten hocken Kröten, die, zu den beiden Verstorbenen gewandt, an diesen zu fressen scheinen. (578) Wie in La Sarraz ist dieses hier gleichermassen zu interpretierende Motiv schematisiert regelmässig dargestellt, Kröten und Wurzelstränge ergeben ein mehr oder weniger symmetrisches Muster.

Weitere Beispiele von Transi-Figuren führen ins 15. Jahrhundert. Die Todessymbolik wich zugunsten einer krassen, realistischen

und naturalistischer gestalteten Todesdrastik. Den Typus des verhüllten, in sein Leichentuch gewickelten Leichnams vertritt die Figur des 1424 verstorbenen Jacques Germain, eines Bürgers von Cluny, in der Karmeliter-Kirche von Dijon. Die Gebärdensprache fällt bei diesem Typus der Transi-Figur dahin.

Einen anderen Typus, der von dem leicht verwesten, mumifiziert scheinenden Leichnam zum blossen Gerippe führt, vertritt die Grabfigur des 1402 verstorbenen Kardinals Jean de Lagrange in Avignon. (579) Er war Bischof von Amiens und wurde 1375 zum Kardinal ernannt. Er war darauf bedacht, in der Zeit des Schismas die Macht des Königs und die Entwicklung der französischen Kirche gegenüber Rom zu sichern. Seine Transi-Figur zeigt sich als mumifiziert wirkende Leiche, auf dem auseinandergeschlagenen Leichentuch liegend; die Arme liegen leblos seitlich des bereits stark abgemagerten Körpers. Ueber der Transi-Figur dieser kirchenpolitisch bedeutsamen Persönlichkeit wurde eine von der Nichtigkeit des irdischen Lebens kündende, in ihrem "memento-mori"-Gehalt an die Legende der drei Lebenden und der drei Toten erinnernde Inschrift angebracht.

Die Transi-Figur des Priesters und Arztes Guillaume Lefranchois in Arras, die ins Jahr 1446 datiert wird, zeigt ein bereits weiter fortgeschrittenes Verwesungsstadium. Aus der geöffneten Bauchhöhle des skelettartig abgemagerten Leichnams kriechen Maden, der Kopf kommt bereits einem Totenschädel gleich. Die ausgestreckten Beine sind gekreuzt, die Hände liegen auf den Oberschenkeln. Die gekreuzten Beine sind hier wohl in Verbindung mit dem Totentanzmotiv zu sehen und ikonographisch nicht gleichzusetzen mit den gekreuzten Beinen englischer Grabfiguren (vgl. IV. 1.4.). Stilistische Verwandtschaft ist hingegen mit französischer gotischer Architekturplastik mit entsprechender Beinposition, so mit der Figur des Propheten Jeremias in Moissac, festzustellen. Im Zusammenhang mit der Figur von Guillaume Lefranchois ist Garniers Aussage zu erwähnen, die gekreuzten

Beine könnten einerseits Ausdruck von Ueberlegenheit, anderseits aber auch von Unterlegenheit und Schwäche sein. (580)

Als eine letzte Transi-Figur soll hier diejenige des 1435 verstorbenen Sir John Fitzalan, 17. Earl of Arundel, in Arundel (Sussex) und damit noch eine Transi-Figur aus ritterlichem Bereich erwähnt werden. Es handelt sich um ein aus zwei übereinander angebrachten Platten bestehendes Doppelgrabmal. Oben liegt die eine Grabfigur, den Verstorbenen in Rüstung und in Gebetshaltung abbildend, unten die Transi-Figur, ein bereits mumifizierter, lose mit dem Leichentuch drapierter Kadaver. (581) Der rechte Arm liegt leblos neben dem Körper, der linke Arm auf dem Leib, die Scham bedeckend. Im Gegensatz zu La Sarraz, wo in der Transi-Figur noch der mittelalterliche Dualismus vereinigt ist, hat man hier eine Aufteilung vollzogen zwischen der in Gebetshaltung dargestellten, um das Seelenheil betenden, und der Verwesung aufzeigenden Grabfigur; die Verwesung wird nicht mehr durch symbolhaftes und schematisch verteiltes Erdgötter angezeigt, sondern ist recht naturalistisch dargestellt. In der unteren Figur des Monuments von John Fitzalan konzentriert sich also die Vergegenwärtigung des physischen Todes, so wie die Darstellung des Grabes Adams mit dem Skelett auf dem Tympanon der Westfassade der Strassburger Kathedrale unter dem das Kreuz tragenden Christus (13. Jahrhundert) das Moment des Todes zeigt. Die obere Figur beim Monument von John Fitzalan repräsentiert diesen in ständischer Würde und ist in ihrer stereotypen Ausgestaltung mit Gebetsgestus und Engelsfiguren beim Kissen und beim Fussende letztlich auf Auferstehung ausgerichtet. Diese Aufteilung beim aus zwei Platten und zwei Grabbildern bestehenden Doppelgrabmal lässt sich im 1. Korintherbrief (15: 21,22) nachvollziehen:

"Denn da der Tod durch einen Menschen (gekommen ist), so auch durch einen Menschen die Auferstehung der Toten. Wie nämlich in Adam alle sterben, so werden in Christus alle lebendig gemacht werden."

V. RITTERGRABFIGUREN DER FRUEHEN NEUZEIT

Dieses Kapitel führt in eine Zeit, in der das Rittertum seine Blüte hinter sich hatte und machtpolitisch nicht mehr von zentraler Bedeutung war. Geschmälert war sein Stellenwert auch in kriegerischer Hinsicht (vgl. III. 2.). Gewisse Typen der mittelalterlichen Rittergrabfigur fanden in der Neuzeit ihre Fortsetzung und dabei neue Ausformungen. Es soll hier nur punktuell auf derartige, im Mittelalter wurzelnde Typen eingegangen werden. Dabei kann der mittelalterliche Gebärdenkatalog, die Aufschlüsselung der Bedeutung der Gebärden, nicht mehr problemlos oder teilweise überhaupt nicht mehr angewandt werden.

Der zeitlich wohl übergreifendste Gebärdentypus ist die Gebetshaltung. Andere Gebärden wie der modische Griff an den Tasselierten waren wiederum mehr an eine kürzere Zeitspanne gebunden. Auch beim Typus der Rittergrabfigur mit gekreuzten Beinen handelt es sich um eine zeitlich und geographisch limitierte Gruppe (vgl. IV. 1.4.). Doch ist dieser Gruppe von mittelalterlichen englischen Rittergrabfiguren, wie Reinle feststellt,

"eine in gewissem Sinn analoge, doch viel spätere Erscheinung in der polnischen Grabmalkunst des 16. Jahrhunderts gegenüberzustellen".

Prototyp dieses polnischen Typus im 16. Jahrhundert ist die von Bartolomeo Berecci geschaffene Figur Sigismunds I. von 1529/31 in der Kathedrale von Krakau. Der Monarch im Harnisch repräsentiert sich wie ein im Kampf Gefallener. Die Figur stützt sich auf den rechten Arm auf, das aufgestellte linke Bein ist über das rechte geschlagen. Angeregt wurde dieser Typus primär durch die italienische Kunst der Hochrenaissance und weniger durch die englische Grabmalkunst des 13. und 14. Jahrhunderts. (582)

Konkreter und einfacher nachvollziehen lässt sich der Zusammenhang zwischen der mittelalterlichen und der neuzeitlichen Grabfigur des den Kopf aufstützenden Ritters. Dieser Typus fand im Mittelalter einen Höhepunkt, wie die englische Figur von Philip de la Beche in Aldworth (Berkshire) (vgl. IV. 1.10. und Abb. 21) zeigt. Auch englisch ist das neuzeitliche Beispiel der Grabfigur des 1608 verstorbenen Sir William Oglander in Brading (Isle of Wight). Der auf der Körperseite liegende Ritter stützt seinen Kopf ebenfalls in die rechte Hand.

Einen geographisch weit verbreiteten, sich keineswegs auf Ritterfiguren beschränkenden, in die Neuzeit weisenden Typus vertreten die beiden spätmittelalterlichen knienden Devotionsfiguren beim Grab von Hügli von Schöneegg in Basel und Edward Despenser in Tewkesbury (Gloucestershire) (vgl. IV. 1.11. und Abb. 22). Durch die neu in die Konzeption aufgenommene, auf den Raum bezogene Blickrichtung sind diese beiden spätmittelalterlichen Beispiele mit den knienden Grabfiguren der frühen Neuzeit, wie sie in St-Denis zu finden sind, eng verwandt.

In eigenartiger Handgestik repräsentiert sich das Bronzegrabbild des 1467 gestorbenen Truchsesses Georg I. von Waldburg in Bad Waldsee (Oberschwaben). Das von einem unbekannten Künstler geschaffene, "Eiserner Mann" genannte Monument war einst als Hochgrab im Chor der Stiftskirche St. Peter von Waldsee platziert. Die Hände des mit 2,3 Meter stark überlebensgrossen "Eisernen Mannes" in St. Peter, heute Stadtpfarrkirche, sind bei angewinkelten Armen vor die geharnischte Brust gehalten; da sich die Hände nicht tangieren, die Spitzen der ausgestreckten Finger einander nicht berühren, kann es sich nicht einfach um einen Gebetsgestus handeln. Um die letzte Jahrhundertwende war eine volksnahe Interpretation aktuell, die Hände seien deshalb so angeordnet, damit man, beispielsweise am Jahrtag, einen Blumenstrauß in sie drücken könne. (583) Dies hat natürlich als "exotische", unhistorische Auslegung zu gelten. Was die Hand-

gebärde dieses Grabbildes der Frührenaissance bedeutet, ob sie sich durch ein einst vorhandenes Attribut - beispielsweise ein Herz, wie man es von englischen Grabfiguren her kennt - oder als Persönlichkeitsausdruck, als "Zeichen eigener Empfindung, Darstellung überzeugten Ich-Gefühls" (584), erklären lässt, bleibt eine offene Frage.

Bei den Transi-Figuren in der frühen Neuzeit ist, wie bereits erwähnt, eine Abkehr vom Symbolismus, von der feststehenden mittelalterlichen Allegorie, und eine Hinwendung zum Naturalismus festzustellen. Kantorowicz schreibt hinsichtlich entsprechender Königsgrabfiguren aus dem 16. Jahrhundert von einer Tendenz zur heroischen Nacktheit. (585) Die spätmittelalterliche Todesdrastik wurde abgestreift, der Körper entbehrt auch im Tod nicht einer gewissen Schönheit. Frühneuzeitlichen Königsfiguren in St-Denis sind Produkte dieser gegenüber dem Spätmittelalter gewandelten Geisteshaltung. Der mittelalterliche Dualismus zwischen sündhaftem Irdischen und Jenseitigem hatte seine Schärfe verloren. Immer mehr schwand die moralisierende Lehre von der "vanitas mundi", die Grabmäler mit Vergänglichkeitsdarstellungen standen somit nicht mehr in so grossem Kontrast zu der theologischen Idee der Auferstehung. (586) Wohl erscheinen die Körper weiterhin ausgemergelt, die Figuren von Louis XII. und Anne de Bretagne beispielsweise weisen je einen grob zusammengenähten Baucheinschnitt auf. Doch von entstellen-der Todesdrastik kann in Anbetracht der formschönen Körperlinien keine Rede mehr sein. Die Gesichter wirken zwar leblos, teilweise erstarrt, aber nicht verzerrt. Bei diesen neuzeitlichen Transi-Figuren klingt das damalige Effigies-Brauchtum, die Paradeaufbahrung von hohen Würdenträgern, namentlich von königlichen Verstorbenen, in der Darstellung deutlich nach. Zweck dieses Begräbnisbrauchtums war Präsentation kirchlichen und weltlichen Prunks und Macht und gleichzeitig auch Wirkung als "memento mori". - Das frühneuzeitliche Grabbild diente primär

der Erinnerung an den Verstorbenen, als Denkmal. Damit hängt auch die Porträthaftigkeit, auf die nun zunehmend mehr Wert gelegt wurde, zusammen.

Zum Abschluss sei noch ein Grabmal mit einer Figur in Rüstung aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert erläutert, das zwar noch von spätgotischer Tradition geprägt ist, gleichzeitig aber schon neuer Konzeption, namentlich einer auf den Raum bezogenen, entspricht. Es handelt sich um das polychrome Monument des 1493 verstorbenen Grosseneschalls von Burgund, von Philippe Pot (Abb. 27). Der Grosseneschall hat sein Grabmonument, das heute im Louvre steht, noch zu Lebzeiten selbst für die Abtei Cîteaux in Auftrag gegeben. (587) Die Figur von Philippe Pot liegt würdevoll in Rüstung und mit Schwert und heraldischem Schmuck auf der Grabplatte; die Hände sind zum Gebet gefaltet. Das Gesicht ist bereits recht porträthaft gestaltet.

Kleiner als die monumentale Figur von Philippe Pot sind die acht schwarzgekleideten Gestalten, welche die Grabplatte mit dem Grabbild des Verstorbenen auf eine Schulter stützend gleich einer Totenbahre tragen. Die Figuren haben Schilde mit Familienwappen des Verstorbenen umgehängt. Die Kapuzen ihrer schwarzen Trauergewänder sind tief über den gesenkten Kopf in das Gesicht gezogen. (588) Diese Gebärde des gesenkten, von eine Kapuze bedeckten Kopfes ist typisch für die spätmittelalterliche "pleurant"-Figur, wie sie in Sarkophagreliefs in kleinem Format zu finden ist. Und letztlich sind die acht Schreitenden des Monuments von Philippe Pot nichts anderes als beinahe lebensgross dargestellte "pleurants", wobei der Grösßenunterschied zwischen dem Grabbild des Verstorbenen und diesen acht Trauernden durch noch mittelalterliches Grundmuster des Verhältnisses zwischen wichtigen und weniger wichtigen Figuren bedingt ist. Habicht bezeichnet als Randfiguren auftretende Klagende als Personifikationen der Klagegebärden. (589) Die Klagegebärden bestimmen im wesentlichen Arm-, Hand- und

Kopfhaltung. Beim Monument von Philippe Pot ist allerdings nur ein Gebärdentypus des "pleurant" vertreten, derjenige mit - als Zeichen der Trauer - gesenktem Kopf. (590)

Interessant und wohl auf mittelalterliche Symbolik zurückzuführen ist der Umstand, dass es acht Trauernde sind. Es ist nicht anzunehmen, dass mit diesen schildgeschmückten, schematisch und keineswegs individualisiert vergegenwärtigten Figuren acht bestimmte Familienangehörige dargestellt sind. Die Zahl Acht scheint aus anderen Gründen gewählt worden zu sein. Die christliche Zahlenallegorese verweist auf eine für ein Grabmonument sinnvoll anmutende Ausdeutung: Die Zahl Acht steht im Zusammenhang mit der Idee der Auferstehung und der Ewigkeit, und zwar in Anlehnung an den Auferstehungstag Christi, welcher der erste Wochentag und damit acht Tage nach dem Sabbat war. (591)

Mit dem Grabmonument von Philippe Pot ist ein Ausschnitt aus dem mittelalterlichen Todesbrauchtum dargestellt: das Zeremoniell des Leichenzugs, das der Totenklage, dem fürbittenden Gebet und der Totenehrung folgte und dem sich Seelenmesse, Einbalsamierung und Bestattung anschlossen. Wurde für das Grabmonument in La Sarraz (vgl. IV. 3.1.) noch das statisch darzustellende Motiv der Fürbitte gewählt, so führte hier das Sujet des Leichenzugs zu neuer, räumlicher Konzeption. Durch die Aktivität des Schreitens der Trauernden wird der Raum bewusst gemacht. Diese räumliche Konzeption verweist auf einen bereits frühneuzeitlichen Grundzug, wie er bereits in geringerem Masse bei den ein Jahrhundert älteren knienden Ritterfiguren in Tewkesbury und Basel festzustellen ist.

VI. SCHLUSSBETRACHTUNG

Die heute noch vorhandenen und die in dieser Arbeit vorgestellten mittelalterlichen Rittergrabbilder zeigen, dass es sowohl spezifisch auf die Lebensformen des Rittertums bezogene Grabfiguren als auch von der ritterlichen Sepulkralkunst übernommene allgemeinere Typen gab. Alle Beispiele lassen sich in einen feststehenden Gebärdenkatalog einordnen; grundlegend individuell gestaltete und gebärdentypenfremde Einzellerscheinungen sind nicht zu finden. Hingegen erweisen sich nicht alle Einzelgebärden für den Gesamtausdruck einer Figur als gleichermaßen ikonographisch notwendig. Zudem lässt sich nicht immer ohne Schwierigkeit die Grenze zwischen ikonographisch bewusst gewählter Gebärde und stilistischer Ausprägung ziehen.

Die einzelnen, hier vor allem nach Gebärden differenzierten Rittergrabbildtypen waren unterschiedlich zeitlich und geographisch verbreitet. Primäres Anliegen war in der Regel religiöse Ausrichtung und nicht das bloße Errichten eines Denkmals, obwohl die mittelalterliche Grabfigur generell als Amtsträger, also etwa als Bischof oder als ritterlicher Krieger, dargestellt wurde. (592) Reinle klammert in seinem Kapitel über das Denkmal die Grabbilder aus, "da ihr primärer Zweck der Totenkult ist, auch wenn sie wiederum 'echten' Denkmälern zum Verwechseln ähnlich sind". (593) Eine andere Bedeutung, die mehr in die Gattung des Denkmals hineinspielt, hatten allerdings jene mittelalterlichen Grabbilder, die erst viel, oft Jahrhunderte später für einen verstorbenen Würdenträger gemacht wurden. (594) Ein derartiges Beispiel ist das im 13. Jahrhundert gefertigte Holzgrabbild in der Kathedrale von Gloucester, das dem 1134 verstorbenen Robert, Duke of Normandy, dem ältesten Sohn von Wilhelm dem Eroberer, zugeordnet wird, oder auch die

Grabplatte der im 12. Jahrhundert verstorbenen Grafen von Capenberg aus der Zeit um 1330 (vgl. IV. 1.4. und IV. 1.6.2.).

Auch bei spezifisch auf ritterliche Lebenformen bezogenen Rittergrabfiguren kann eine religiöse, ikonographisch mehr oder weniger ins Gewicht fallende Komponente festgestellt werden. Als Ausnahmen erscheinen die denkmalhaften, profan ausgerichteten Reitergrabfiguren in Oberitalien aus dem 14. Jahrhundert.

Eine besonders grosse Typenvielfalt gab es bei den Rittergrabfiguren des 13. Jahrhunderts und vor allem in England. Im 14. Jahrhundert wurden diese Typen, etwa der Typus des mit dem Schwert hantierenden Ritters, weiterverfolgt und dabei oft etwas stereotypisiert. Die Gebärde des geneigten Kopfes, wie etwa beim oberrheinischen Rittergrabbild des 14. Jahrhunderts (vgl. Abb. 18), illustriert, dass ikonographisch bedeutsame Darstellungsweisen zu schematisierten Stilmerkmalen werden konnten.

Es ist aber nicht so, dass das 14. Jahrhundert in der Sepulkralkunst nichts Neues mehr gebracht hätte. Figuren wie in Ingham oder in Aldworth (vgl. Abb. 9 und Abb. 21) vertreten spezifisch auf das Rittertum bezogene Typen, von denen nicht anzunehmen ist, dass es sie schon im 13. Jahrhundert gegeben hat. Die Rittergrabfiguren aus dem 14. Jahrhundert zeugen nicht von einem "Verfall" des Rittertums, wohl aber von einer gewissen Stereotypisierung und damit auch Erlahmung.

Unter den mehr allgemein gehaltenen Grabfigurentypen sind es aber für diese Zeit gerade teilweise Rittergrabbilder, die als bahnbrechend zu bezeichnen sind. Die knienden Ritterfiguren in Tewkesbury und Basel (vgl. Abb. 22), die zusammen mit der entsprechenden Grabfigur des Bürgermeisters Hans Ehinger in Ulm heute allein frühes Zeugnis ihres Typus sind, oder das Grabbild von François de La Sarra in La Sarraz (vgl. Abb. 25 und 25 a)

als frühe Transi-Figur sind derartige Beispiele. Die Rittergrabfigur kann generell als Spiegel der Entwicklung des Rittertums gelten - die Unterschiede der ritterlichen Sepulkralkunst in den einzelnen geographischen und zeitlichen Räumen sprechen bis zu einem gewissen Grad für sich -, doch dürfen die einzelnen Beispiele nicht stur in das Schema einer Entwicklungslinie gepresst werden.

Dieses Prinzip gilt auch bei der Beantwortung der Frage, inwieweit die mittelalterliche Rittergrabfigur Spiegel des religiösen Verständnisses ihrer Zeit ist. Zweifellos lassen sich für das 13. Jahrhundert mehr Zeichen eines religiösen Selbstverständnisses finden als für die Zeit des 14. Jahrhunderts. Die vor allem seit dem Auftreten des Schwarzen Todes Blüten treibende Todesdrastik brachte eine Neuorientierung in der Sepulkralkunst. Bei all diesen zu verfolgenden Tendenzen ist aber jede Rittergrabfigur auch individuelles Bild des Verstorbenen. (595)

Mit dem sich wandelnden religiösen Verständnis und der damit verbundenen Beziehung zum Tod ist eine Verschiebung der Funktionen der Grabbilder verbunden. Die Rittergrabfigur ist dabei insofern besonders interessant, als man bei ihr landläufig primär weltliche Ausrichtung vermutet.

Im Zusammenhang mit der Frage nach den Funktionen der mittelalterlichen Rittergrabfigur sei vorerst noch einmal auf den geringen Stellenwert der Todesursache bei der Motivwahl hingewiesen; wie einzelne, quellenmässig gut belegte Rittergrabfiguren zeigen, war die Todesursache nicht primäre Motivation bei der Wahl des Grabbildtypus. Möglich ist es, dass sich ein Detail auf die Todesursache bezieht, wie es exemplarisch bei der Figur des vom Pferd gefallenen und geschleiften Gilbert Marshal in der Temple Church nachzuvollziehen ist (vgl. II. 2. und Abb. 1 und 1 a).

Bei der mittelalterlichen Rittergrabfigur - die spätmittelalterliche Transi-Figur ausgenommen - sind also zwei Funktionen entscheidend: die aufs Weltliche bezogene, die Darstellung ständischer Würde und der Aemter einseits, die auf das Jenseits bezogene, mit der Idee des Seelenheils zusammenhängende anderseits. Bei jeder Figur, beziehungsweise bei jedem Typus, ist die Gewichtung dieser beiden Komponenten abzuwägen. Gebärden, Details und ursprünglicher Standort des oft noch zu Lebzeiten vom Dargestellten selber in Auftrag gegebenen Grabbildes können mehr für die eine oder für die andere Ausrichtung sprechen.

Bei aller Bedeutung, die der religiösen Ausrichtung zuzumessen ist, darf die auf das Weltliche bezogene Komponente nicht unterschätzt werden. Wenn das mittelalterliche Grabbild auch nicht Erinnerungsdenkmal in heutigem Sinn war, so konnte es doch Monument im Sinne eines Vorbilds oder in politischer Hinsicht sein, Macht und ständische Würden des Verstorbenen unverhohlen repräsentieren. Das Anbringen von Familienwappen, die Darstellung der Helmzier oder das Aufzählen amtlicher Funktionen in der Inschrift gehören in diesen Zusammenhang. Am Anfang von Hartmann von Aues "Iwein" ist über König Artus folgendes zu lesen:

"er hât den lop erworben,
ist im der lîp erstorben,
sô lebet doch iemer sîn name." (596)

Die mittelalterliche Jenseitsbezogenheit darf nicht, indem man von heutiger Denkweise ausgeht, mit einer Abkehr vom Weltlichen und von der Pflege des Ständischen gleichgesetzt werden. Vielmehr lebten die Darstellungen in einem Dualismus, den es letztlich wohl zu überwinden galt. So prägte das im Hochmittelalter ausgebildete Ritterideal die Vorstellung des gottgefälligen und zugleich ruhmvollen Ritters; man strebte nach Vereinigung der religiösen Forderungen mit den diesseitsbezogenen

Lebensformen und erreichte dies ideell auch mit den Bewegungen des Gottesfriedens und der Kreuzzüge, mit dem damit verbundenen Ideal des "miles christianus".

Dementsprechend ist umgekehrt auch bei Rittergrabfiguren, die profan ausgerichtet scheinen, etwa beim an den Tasselriemen greifenden (vgl. Abb. 23) oder seine Waffen präsentierenden Ritterbild (vgl. Abb. 12 und 13), eine religiöse Komponente stets zu finden. Die oberitalienische Reitergrabfigur aus dem 14. Jahrhundert stellt dabei, wie erwähnt, eine Ausnahme dar; sie war aber in der Regel neben einer anderweitig ausgerichteten Liegefigur nur Teil des Grabmonumentes.

In diesem Zusammenhang ist auch an die politische Seite des Effigies-Brauchts zu denken, der einer Darstellung der Würde und Macht des Verstorbenen gleichkam. (597) Vor allem in Frankreich und in England wurden die Effigies verstorbener Könige zum unumgänglichen Bestandteil des Königszeremoniells und damit auch der Staatstheorie (598) (vgl. II. 1.). Bei den aus zwei übereinander angebrachten Grabplatten und zwei Grabfiguren bestehenden Doppelgrabmälern ist die obere Figur in ihrem ständisch geistlichen oder weltlichen Ornat unter anderem besonders unter dem Aspekt einer machtpolitischen Demonstration zu betrachten.

Die andere, auf dem damaligen religiösen Verständnis und Selbstverständnis basierende Funktion des mittelalterlichen Grabbildes bezieht sich auf die Vorstellung vom ewigen Leben und damit auf die Wichtigkeit der Erlangung des Seelenheils. (599) Wie die in dieser Arbeit behandelten Rittergrabfiguren zeigen, lässt sich diese religiöse Idee an den Gebärden, Details, in der Inschrift oder - besonders ausgeprägt in La Sarraz - an beigegebenen Fürbitterfiguren nachvollziehen. Verbunden mit dieser Funktion des Grabbildes als eine Art Zentrum der Fürbitte, unter anderem der am Todestag jährlich abgehaltenen Gedächtnis-

messe (600), ist die Idee der Auferstehung. Im "Willehalm" wird Steinsärgen, die Jesus für die toten Christen auf das Schlachtfeld zaubert, eine rigorose Heilswirkung im Hinblick auf die Auferstehung des unversehrten Körpers zugeschrieben:

"die getouften hânt für prîs
daz der zouberaere Jêsus
ir velt hât bestreut sus
mit manegen sarcsteine.
ir verch und ir gebeine
dar inne lît: si sint doch ganz." (601)

Wie in IV. 3.1. erwähnt, galt eine entsprechende Lebensführung als Voraussetzung für das Erreichen des Seelenheils - allein mit nachträglicher Fürbitte konnte bei schlechter Lebensführung auch nichts mehr erzielt werden. Dieser Auffassung entsprechend lässt das Eisenacher Zehnjungfrauenspiel aus dem frühen 14. Jahrhundert die Figur Jesus sagen, dass er denjenigen, der die Reue versäumt und seine Missetaten nicht gebüsst habe, nicht in sein Reich eintreten lasse. Auf diese Worte hin leistet Maria kniend Fürbitte für die Verfluchten. Doch die Fürbitte Marias und die späte Reue der Verfluchten nützen nichts mehr:

"er spote ruwe touc czu nichte" (602),

spricht Jesus. Die törichten Jungfrauen klagen zum Schluss des Spiels, dass ihnen Reue und Beichte nun nichts mehr nützen und kommen zum Schluss, dass man sich nicht mehr für sie hinsichtlich Fürbitte und Spenden bemühen solle, denn dies sei alles verlorene Mühe. (603)

Wieso sind die Grabfiguren teilweise in ausgesprochen demutsbezeugender Gebärde dargestellt, wieso leistete man für die Verstorbenen Fürbitte und liess Jahrzeitmessen lesen? Eine Antwort darauf ist, dass man im mittelalterlichen Denken Diesseits

und Jenseits eng verband. In eine solche Denkkategorie passt die Tatsache, dass man sein Grabmal oft noch zu Lebzeiten selber in Auftrag gab und seine Grabfigur, die Gestaltung des Bildes, selber bestimmte.

Es stellt sich weiter die Frage, ob es sich bei der mittelalterlichen Grabfigur um eine Repräsentation des Verstorbenen als Diesseitiger oder als Jenseitiger handelt. Für die Sepulchralkunst südlich der Alpen mit ihrer Bevorzugung des Typus des tot Daliegenden, mit auf dem Leib gekreuzten Handgelenken und geschlossenen Augen, lautet die Frage etwas anders, nämlich ob es sich um eine Darstellung des Toten zum Zeitpunkt des Leichenzeremoniells oder um ein Bild des bereits Bestatteten handelt.

Ohne Schwierigkeiten zu beantworten ist diese Frage bei den Transi-Figuren des Spätmittelalters. Hier handelt es sich jeweils um eine Vergegenwärtigung des Toten und Verwesenden. Zudem lässt sich hier eine Verlagerung der Funktionen des Grabbildes feststellen: Mit der Transi-Figur wurde der Wert des Ständischen abgelegt - diese Funktion kam eventuell in einem zweiten Grabbild des seinem Amt entsprechend gekleideten Verstorbenen zum Tragen. Die Idee der Fürbitte hingegen lebte bei den Transi-Figuren weiter. Eine neue Funktion kam mit dem "memento-mori"-Gehalt dazu. Zudem ist bei den Transi-Figuren teilweise ein ausgeprägter Hang zur Demutsbezeugung festzustellen.

Alle diese Ueberlegungen zeigen, dass das mittelalterliche Grabbild nicht einfach ein fixierter Typus des mittelalterlichen Bildnisses war, sondern dass es in verschiedene Bildgattungen hineinspielt. Es kann, Reinles Bilddefinitionen gemäss, zugleich Stifter- oder Devotionsbild sein, Charakter des Dedikationsbildes haben, Personendenkmal in weltlich-politischem Sinn (604) oder religiöses Mahnmal sein.

Im Gegensatz zur Transi-Figur ist es beim mittelalterlichen Grabbild allgemein, insbesondere beim wichtigsten Typus der Liegefigur, nicht einfach, sich hinsichtlich der Zeitaussage schlüssig zu werden. Wie ist beispielsweise eine mit dem Schwert hantierende Rittergrabfigur zu verstehen, als ein zu Lebzeiten, während des Sterbens oder bereits als Toter kämpfender "miles christianus"? Um der Antwort auf diese Frage näherzukommen, hat man sich vom modernen Zeitbegriff zu lösen.

In der mittelalterlichen Kunst stellte man oft eine Figur auf demselben Bild zweimal oder mehrmals in der gleichen Umgebung, beispielsweise innerhalb des gleichen Architekturabbildes, dar. Eine weitere der heutigen Bildrealität nicht mehr entsprechende Darstellungsart war die mittelalterliche Gepflogenheit, die Figuren je nach Wichtigkeit in grösserer oder kleinerer Gestalt wiederzugeben; so erscheint beispielsweise eine Stifterfigur auf einem kirchlichen Gemälde gewöhnlich kleiner als die zentralen biblischen, beziehungsweise christlich legendenhaften Gestalten. Diese Beispiele mögen den in der mittelalterlichen Bilderwelt anderen Realitätsbegriff und dementsprechende andere Wertmassstäbe in Erinnerung rufen.

Eine Grabfigur, die mit den Füßen auf einem mit dem Irdischen verbundenen Tier, beispielsweise auf einem Hund, "steht", die ständisch gekleidet ist und mit Attributen ihrer Amtswürden und heraldischem Schmuck versehen ist, deren Kopf aber bereits von "himmlischer Sphäre" umgeben ist, sei es durch einen Baldachin oder durch kleine Engelsfiguren, steht in Verbindung vom Diesseitigen zum Jenseitigen. Diese optisch festgehaltene Ueberlagerung lässt sich auch auf den Zeitbegriff übertragen. Das mittelalterliche Grabbild repräsentiert demzufolge den Dargestellten in seinem Leben, also in der Vergangenheit, in seinem Tod, also im gegenwärtigen Zustand, und in seiner Erwartung der Auferstehung, also in der Zukunft. (605) Für die Vergangenheit, das Leben, sprechen unter anderem Details wie heraldische

Attribute und das damaliger Zeit und Mode entsprechende Gewand, sei es ein Ornat, eine Rüstung oder ein höfisches Gewand. Dem gegenwärtigen Zustand entsprechen Details wie am Sarkophag reliefmässig dargestellte kleine "pleurants", der Zukunft, also der Idee der Auferstehung, ebenfalls Details wie ein Baldachin oder vielleicht auch das dem himmlischen Jerusalem zuzuordnende Kopfsteinpflaster (vgl. IV. 1.5. und Abb. 9 - 11).

Die Gebärde kann je nachdem dem einen oder anderen Zeitbereich besser zugeordnet werden. Wenn die gefalteten Hände in dieser Hinsicht in allen drei Ausdeutungen sinnvoll erscheinen, so ist beispielsweise die Gebärde des zwischen den Händen gehaltenen Herzes (vgl. bsp. Abb. 15) besonders auf den Tod, der Griff an den Tasselriemen auf das Leben, das Agieren mit dem Schwert (vgl. bsp. Abb. 7) auf das Leben, das Sterben oder den Tod, nicht aber auf den Zeitpunkt der Auferstehung, bezogen.

Diese Ueberzeitlichkeit gilt nicht mehr für die spätmittelalterlichen Transi-Figuren, die sich auf den Zustand im Tod, die Verwesung, beschränken und keine eigentlichen Gebärdensprache mehr sprechen. Die frühe Transi-Figur von François de la Sarra ist diesbezüglich noch ein Produkt der Uebergangsphase. Die Verwesung ist zwar dargestellt, doch hinsichtlich der Gebärde und der Darstellung der Reue und Busse und, damit ideell zu verbinden, der Heilswirkung ist das Grabbild auf die Auferstehung ausgerichtet (vgl. IV. 3.1.).

Die mittelalterliche Rittergrabfigur in Rüstung oder auch im höfischen Gewand ist ein geeignetes Beispiel für die Illustrierung der als These aufzustellenden Ueberzeitlichkeit des mittelalterlichen Grabbildes. Die Verbindung von Diesseits und Jenseits in der mittelalterlichen Rittergrabfigur ist als Parallelerscheinung des hochmittelalterlichen Ideals des "miles christianus", der Ueberwindung der Diskrepanz zwischen religiösen Forderungen und ritterlichen Lebensformen, zu sehen. Das

mittelalterliche Rittergrabbild zeigt den Verstorbenen in seiner ständischen Würde und deutet zugleich auf seine Nachfolge Christi im Leben, im Tod und in der Auferstehung hin.

ANMERKUNGEN UND BIBLIOGRAPHIE

ANMERKUNGEN

- (1) vgl. Gantner, S. 120/121 und Tummers, S. 25
- (2) Borst, in: Einleitung von Borst, S. 15/16
- (3) Reinle, S. 207 und S. 222
- (4) Reinle, S. 216. Bauch gibt als wohl älteste der heute noch vorhandenen in Rüstung dargestellten Grabfiguren zwei unterlebensgrosse Figuren, vielleicht von Gräbern von Ritterheiligen stammend, in Lisieux (Normandie) an. Eine Datierung ins frühe 13. Jahrhundert scheint angebracht. Bauch, Anmerkung 259
- (5) Die Kirche schränkte die Erlaubnis, in Gotteshäusern zu bestatten, ein. Schwarz, S. 21. - Nach Spencer waren in England Bestattungen von Laien in Kirchenräumen erst nach dem 12. Jahrhundert üblich. Spencer, S. 2
- (6) Hugo Kahn schreibt zum Begriff "Ritter" im deutschsprachigen Raum: "Wer gar noch heute ritterlich heisst, den charakterisiert ein Wort, das im 12. Jahrhundert zuerst einfach den führenden Stand nannte, und zwar von seiner Ausrüstung her: 'rîter' und 'ritter' war der Reiter, der berittene Soldat und Verwaltungsfachmann, freien Adel und unfreien Dienstadel unter diesem Stichwort der Ausrüstung über eine sonst so scharfe soziale Schranke hinweg zusammenschliessend." Kuhn, S. 3
- (7) Peil, S. 28/29
- (8) Habicht, S. 8/9
- (9) Pontus und Sidonia, hg. von K. Schneider, S. 9: 30-32 und S. 60: 5-7. Der Prosaroman wurde zuerst in Französisch zur Verherrlichung der Familie de la Tour Landry um 1400 verfasst nach dem älteren mittelenglischen Gedicht "King Horn".
- (10) Quintilians Lehre vom Gestus, in: Sittl, S. 350
- (11) vgl. Tummers, S. 2

- (12) Die englische Kathedralarchitektur bietet unter anderem eindrucksvolle Beispiele dieser Sonderentwicklung. Die Wurzeln der Sonderform der englischen Gotik sind in der normannischen, angelsächsischen und keltischen Kultur zu suchen.
- (13) vgl. Bauch, S. 120
- (14) Tummers, S. 3
- (15) Bauch, S. 136
- (16) Bumke, S. 179
- (17) Lippmann bezeichnet die mittelenglischen Dichter als grossenteils "nur zweitrangige Köpfe" (S. 74). Jedenfalls lässt sich eine Verzögerung im Durchbruch einzelner Epen feststellen. So wurde das Rolandslied, "Song of Roland", erst sehr spät, nämlich im späten 14. oder frühen 15. Jahrhundert, ins Mittelenglische übersetzt (S. 15). Das englische Ritterideal lässt sich nach Lippmann am besten in Lagamons "Brut" (ca. 1205), "Sir Degrevant" (1350-1400), "Sir Gawayne and the Grene Knight" (1370), "the gem of Middle English Poetry" und in gewisser Hinsicht auch in Chaucers Dichtungen nachvollziehen (S. 5).
- (18) Roeder, S. 18-23
- (19) Im Bereich der Literatur gibt es noch eine dritte Möglichkeit, nämlich die Untersuchung der Gebärden nach Situationen, etwa nach der Situation des Empfangs oder der Klage. Peil, S. 30
- (20) Illustrativ ist unter der St. Peterskirche in Rom die Anlage von frühchristlichen Grabstätten um die Stelle, an der gemäss Ueberlieferung der hl. Petrus bestattet sein soll.
- (21) Auch äusserte sich die Wichtigkeit der Plazierung im Brauchtum, Geistliche mit dem Kopf gegen den Altar und Laien mit den Füßen gegen den Altar zu bestatten. Schwarz, S. 21.- Uebereinstimmend damit sind Richtlinien der mittelalterlichen liturgischen Spiele, so die Raumregie für Osterfeiern: Die Stellung nach Osten wurde mit der Gebetshaltung, diejenige nach Westen mit der Hinwendung zur Welt gleichgesetzt. Roeder, S. 35
- (22) Lehmann-Brockhaus, Bd. 2, Nr. 3126; aus: Chronica de Mailros, S. 135

- (23) "Quapropter volo et praecipio et praes. carta mea confirmo quod corpus meum ibidem testamentaliter sepeliatur in loco quem elegi michi in eodem monasterio, scil. iuxta sepulchrum avi mei ... in presbiterio." Lehmann-Brockhaus, Bd. 1, Nr. 1799; aus: The Coucher Book of Furness Abbey, vol. 1, part 2, S. 349
- (24) Von einem Bischof namens Walterus von Rochester, 1278 gestorben, heisst es, dass er "in parte boreali iuxta sepulchrum s. Willelmi", also im nördlichen Teil der Kirche, begraben wurde. Lehmann-Brockhaus, Bd. 2, Nr. 3770; aus: Annales ecclesiae Roffensis, ex historia ecclesiastica Edmundi de Hadenham monachi Roffensis, S. 352
- (25) Dabei waren die Platten, wenn nicht leicht erhöht, wohl in der Regel umzäunt, damit sie vor dem Darüberschreiten geschützt waren. In späterer Zeit litten dann die Bodengrabplatten oft diesbezüglich, wie etwa der Zustand der abgetretenen Flachreliefplatte des Ritters Domenico Bior-do degli Ubertini (gest. 1358) in S. Croce in Florenz (Abb. 20) veranschaulicht. - Im antiken Griechenland war man darauf bedacht, Gräber nicht zu betreten und auch nicht auf ihnen zu sitzen. Davon zeugt das Lied der Klage des Toten, auf dessen Grab aus Unachtsamkeit getreten wird. Sittl, S. 107
- (26) Neben der konkret anmutenden Darstellung der Seele in Kindergestalt, etwa auch in den Bildern der "ars moriendi" zu finden, gab es im Mittelalter die Vorstellung von der Seele als einem durchsichtigen Wesen. Hildegard von Bingen im 12. Jahrhundert sprach "de animae infusione" beim Kind im Mutterleib und stützte sich dabei auf den Augustinischen Begriff der Seele als eines dem Körper nachgebildeten, hauchförmigen Wesens. Bargheer, S. 1
- (27) In Wolfram von Eschenbachs "Willehalm" wird mit Bitterkeit vom Tod des jungen Ritters Vivianz gesprochen:
 "waz hât der bitter tût getân
 an dem clâren süezen kiuschen vrebelt!" (Willehalm, 253: 28,29)
 In krasse Todesdrastik aber führt bereits das in der Mitte des 12. Jahrhunderts von Heinrich von Melk geschriebene Gedicht "Von des todes gehugde". An der Stelle, wo die Frau die Leiche ihres Mannes betrachtet, heisst es folgendermassen:
 "Er ist dir nu vil fremde.
 dem du ê. die seiden indaz hemde.
 Muse in manigen enden weiten.
 nu schowe in an allen mitten.
 Da ist er geblaet als ein segel.
 der bose smach. unt der nebel.
 Der vert uz dem uber donen.
 unt laet in unlange wonen."

Von des todes gehugde, 19:31-38; in: Maurer, Band III, S. 336

- (28) Lehmann-Brockhaus, Bd. 2, Nr. 3676; aus: Vita s. Waltheni abbatis ord. Cisterc. in Scotia, auct. Jordano vel Joscelino, monacho Furnesiensi, cap. 5, § 68, S. 265
- (29) Lehmann-Brockhaus, Bd. 3, Nr. 5895; aus: Opus chronicorum, S. 49/50
- (30) Lehmann-Brockhaus, Bd. 1, Nr. 1723; aus: Libellus de vita et miracula s. Godrici, heremitae de Finchale, auct. Reginaldo monacho Dunelmensis, § 166, S. 176
- (31) Lehmann-Brockhaus, Bd. 2, Nr. 2843; aus: Chronica Willelmi Rishanger, monachi s. Albani, ad a. 1280, S. 96
- (32) Historia Regum Britanniae, Hammer, S. 187, vgl. Griscom, S. 499
- (33) Brückner, S. 68/69
- (34) Reinle, S. 224 - Eine interessante Quellenstelle hinsichtlich des Gedankens der Repräsentation des Verstorbenen durch das Grabbild ist in einem Wunderbericht über den hl. Thomas Cantilupe, Bischof von Hereford, zu finden. Ein an dessen Grab Heilung suchender Jüngling hatte nämlich den Traum, dass aus der gegossenen Grabplatte der Bischof im Ornat stieg:
 "... videbatur ... quod quidam episcopus albis vestimentis indutus, habens etiam in capite mitram albam, parvae tamen quantitatis, utpote unius pedis longitudinem non excedens, quem parva crux alba etiam praecedebat, egressus est de sub imagine aerea, quae fusa est super sarcophagum viri Dei."
 Lehmann-Brockhaus, Bd. 1, Nr. 2079; aus: Miracula s. Thomae de Cantilupe, episcopi Herefordiensis, ex processu canonizationis, pars 4, § 31, S. 663
- (35) vgl. Reinle, S. 208 und Bauch, S. 215 ff.
- (36) Nicht nur die Grabfigur, sondern die ganze Grabstätte konnte sehr grosse Ausmasse haben. Von der Grabstätte von Walwanus, eines Neffens von König Artus, ist überliefert, dass seine Grabstätte 14 Fuss mass. Lehmann-Brockhaus, Bd. 3, Nr. 6692; aus: Historia Anglorum, sive historia minor Matthaei Parisiensis, monachi s. Albani, vol. 1, S. 33
- (37) Brückner, S. 61/62

- (38) Von Bischof Galfridus von Ely, 1189 gestorben, ist beispielsweise überliefert, dass ihm frevelhafterweise in seinem Grab der bischöfliche Fingerring abgestreift wurde. Lehmann-Brockhaus, Bd. 1, Nr. 1572; aus: *Ymagines historiarum*, auct. Radulfo de Diceto, ad. a. 1190, S. 75
- (39) Thomas von Canterbury wurde nach seiner Ermordung von den Mönchen mit Bussgewand ("cilicio"), mit Bussbeinkleidern ("femoralibus cilicinis"), mit Mönchsgewand ("habitu monachali"), darüber mit der Alba und dem priesterlichen Obergewand ("superhumerali simplici") und darüber mit dem aufwendigen Erzbischofsornat bekleidet und bestattet. Lehmann-Brockhaus, Bd. 1, Nr. 767; aus: *Vita s. Thomae Cantuariensis archiepiscopi et martyris*, auct. Willelmo filio Stephani, S. 147 ff. - Auch vom heiligen Cuthbert ist eine derartige Leichenbekleidung mit Mönchskutte und bischöflichem Messgewand überliefert. Lehmann-Brockhaus, Bd. 1, Nr. 1391; aus: *Reginaldi monachi unelmensis libellus de admirandis b. Cuthberti virtutibus*, S. 88/89
- (40) 1000 Jahre Babenberger, S. 342. Auch die sorgfältig untersuchten Skelette der Babenberger im Stift Melk aus dem 10. und 11. Jahrhundert lagen ohne Rüstung in ihrer Gruft. 1000 Jahre Babenberger, S. 231-235. Die Liste von geöffneten Rittergräbern des Mittelalters, in denen das Skelett ohne Rüstung vorgefunden wurde, liesse sich natürlich verlängern.
- (41) Sandberger, S. 23/24
- (42) *Matthaei Parisiensis chronica majora*, S. 135/136
- (43) vgl. Brieger, Abb. 46 b
- (44) Der Drache als Allegorie des Bösen ist beispielsweise im "Iwein" von Hartmann von Aue nachzulesen: Es wird ein Kampf zwischen dem edlen Löwen, der anschliessend Begleiter von Iwein wird, und einem Drachen geschildert. Iwein, 3837-3849. - Keine negative Bedeutung hat der Drache in einer Stelle von Geoffrey of Monmouth's "Historia Regum Britanniae". Es wird von einem Traum von König Artus berichtet, in dem dieser einen Drachen, der einen Bären bekämpft, sieht. Gemäss Traumdeutung ist Artus selber dieser Drache, gegen einen Riesen kämpfend. *Historia Regum Britanniae*, Griscom, S. 468/469 und Hammer, S. 170. Es ist möglich, dass diese positive Bedeutung des Drachens hier mit dem Helmszier-Drachen, den Artus von seinem Vater Uther übernahm, zusammenhängt. - Das Drachenhafte in Verbindung mit dem schier Unbesiegbaren ist auch anderweitig in der mittelalterlichen Literatur zu finden: In Wolfram von Eschenbachs "Willehalm" hat der König Purrel einen aus der Haut eines Untiers gefertigten Schild, der keine

schwache Stelle hat, und entsprechende Rüstung aus Drachenleder. Willehalm, 425:25 - 426:30. Im "Parzival" hat Orilus von Lalant, ein Parzival ebenbürtiger Gegner, auf Helm und Schild sowie auch an der Pferdedecke und am Umhang lebensecht dargestellte Drachen. Parzival, Bd. 1, 262:1 - 13. - Bei der Figur des Gilbert Marshal in der Temple Church ist es hingegen kaum sinnvoll, für den Drachen die Bedeutung der Kampfesstärke anzunehmen. Eine negative allegorische Deutung liegt näher.

(45) Matthaei Parisiensis chronica majora, S. 136

(46) Nach Bargheer müssen die Eingeweide als Sitz des Lebens und der Seele, die Leber insbesondere als Sitz der Lebenskraft, verstanden werden (Bargheer, S. 92 ff.). Bei der Schilderung eines durch Gewalt herbeigeführten Todes, namentlich in der Schlacht, wird gelegentlich von einem Ausspeien der Leber oder der Seele unter Blut gesprochen. Dies deutet auf innere Verletzungen hin. Ein durch Verletzung der Eingeweide schnell herbeigeführter Tod galt als unheilvoll. Beispiele von solchen Schilderungen sind in der "Historia Regum Britanniae" zu finden. So wurde der Führer der Cenomanen namens Borellus im Kampf gegen den König Euander von Syrien auf diese Art getötet:

"..., lancea ipsius infra gulam infixus, vitam cum sanguine eructavit." (Hammer, S. 177, vgl. Griscom, S. 480.) Oder an anderer Stelle wird geschildert, wie Artus viele Gegner durch sein Schwert Caliburn zwang, die Seele mit Blut auszuspeien:

"..., cogeret ipsos animas eructare cum sanguine." (Hammer, S. 184, vgl. Griscom, S. 493.)

Dabei ist auch das Blut in seiner magischen Bedeutung als Lebens- und Seelensitz für eine derartig sinnndeutende Interpretation miteinzubeziehen (vgl. Bargheer, S. 57ff.).

(47) Matthaei Parisiensis chronica majora, S. 136

(48) Von einem auf König Artus' Sarg gemalten Bild ist überliefert, dass infolge des abgeschlagenen linken Ohres und den Spuren des tödlichen Schlages durch den Neffen Mordret die Krone vom Kopf geworfen dargestellt gewesen sei:

"..., ymaginis regis corona fuit prostrata, cum abscisione sinistrae auriculae, et vestigiis plagae unde moriebatur." Lehmann-Brockhaus, Bd. 1, Nr. 1908; aus: Historia de rebus gestis Glastoniensibus, auct. Adamo de Domerham, S. 588/589. - Also auch hier war die Todesursache, der zum Tod führende Schlag, durch ein Detail, die abgeworfene Krone, dargestellt.

(49) Nach Bauch tut der mit gekreuzten Beinen dargestellte Gilbert sozusagen einen mächtigen Schritt, gleichsam um den Drachen zu zertreten. Bauch, S. 131

- (50) Bauch, S. 120. - Im englischen Raum ist die Verwendung von Tiermotiven in der bildenden Kunst besonders verbreitet; die nach den dänischen Invasionen im späten 9. Jahrhundert einsetzende anglo-skandinavische Kunst enthält so viele Tiermotive, dass hier eine längere Tradition anzunehmen ist. Fisher, S. 86 - 88
- (51) Ausnahmen sind Doppelgrabplatten von zwei Verwandten, insbesondere von Ehegatten. Beispielsweise gibt es den Typus, bei dem die Figur des Mannes mit der Hand das Armgelenk der Figur der Frau umfasst. Dies entspricht der damaligen Gebärde des schutzgewährenden Gatten und der ihm folgenden Gattin (Garnier, S. 199). Als Beispiel sei ein Grabstein eines unbekannten ritterlichen Ehepaars in Löwenberg (Schlesien) aus dem 14. Jahrhundert erwähnt; nicht nur in Arm- und Handgestik sind die beiden Figuren aufeinander bezogen, sondern auch in Körper- und Kopfhaltung. Weitere Beispiele dieses Typus sind in IV. 1.7. erörtert.
- (52) vgl. Reinle, S. 242 ff.
- (53) Im Mittelalter wurden die Hände beim Gebet mit gestreckten Fingern aneinandergelegt. Die Form der ineinander verschränkten Finger kam erst später auf.
- (54) Exodus, 17: 8-12. - Vorwahl bezeichnet die Gebärde der erhobenen Hände beim Gebet als traditionelle semitische Haltung, unterscheidet aber für die einzelnen alttestamentarischen Bibelstellen die Interpretationsansätze. Durch ausgebreitete Arme beispielsweise kann der Empfang von Gnade und Gunst vom Himmel ausgedrückt werden. Vorwahl, S. 47/48. - Alt ist auch der Gestus der horizontal ausgestreckten und voneinander getrennten Hände bei hingestreckter oder kniender Körperstellung. Diese Haltung der Proskynesis, der fussfälligen Verehrung der Gottheit, war im monarchischen Zeremoniell am römischen Kaiserhof oder auch im frühen Mittelalter, etwa im Mönchtum, üblich. Ladner, S. 209 und 212. Im Alten Testament gehört es zur Huldigung, sich vor Jahwe niederzuwerfen. Vorwahl, S. 44
- (55) Styger, Grabeskunst, S. 35 und Sittl, S. 174
- (56) Sittl, S. 187
- (57) "Manus sinistra nunquam sola gestum recte facit; dextrae se frequenter accommodat, ... sive adorantes attollimus ...". Quintilian, in: Sittl, S. 358
- (58) Sittl, S. 198

- (59) Styger, Grabeskunst, S. 30-32. - Umfassend und fundiert geht Demisch in seiner Abhandlung auf die Bedeutungen der Gebärde der erhobenen Hände ein.
- (60) Bauch, S. 283 und Anmerkung 529
- (61) Demisch, S. 97 und S. 144-147. Demisch weist auch darauf hin, dass die gefalteten Hände keinen spezifisch christlichen Gestus darstellen und bereits in vorchristlichen Jahrhunderten in der buddhistischen Welt vorkamen (Demisch, S. 147)
- (62) Ladner, S. 236 und 237. - In den Bildern der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes beispielsweise ist die ergebene Haltung der auseinander vorgestreckten Hände bei den Vasallen vor Kaiser Karl zu finden (Werner, Bild 4 und Bild 7), sowie auch beim Helden Roland, als er von Bischof Turpin die Hostie in den Mund gereicht bekommt (Bild 15).
- (63) Ladner, S. 220. Im 13. Jahrhundert wurden selbst die Päpste wie Vasallen vor Christus kniend und mit gefalteten Händen dargestellt. Ladner, S. 226
- (64) Ladner, S. 224/225
- (65) In einer Order für die Messe in der Mitte des 13. Jahrhunderts in Bologna wurde von den Franziskanern für den Priester folgendes bestimmt:
"Indutus sacerdos planeta stet ante gradum altaris et junctis manibus mediocriter elevatis dicat antiphonam 'Introibo ad altare Dei ...'". Ladner, S. 228
- (66) Garnier, S. 184
- (67) Garnier, S. 216
- (69) Bauch, Anmerkung 225, Tummers, S. 89
- (69) Das Vorhalten der Handfläche entstammt dem Krieg und bedeutet ursprünglich das Abwehren eines Waffenschlages und das Fürchten um das Leben. Sittl, S. 152. In der Antike konnte sich aber auch die Gottheit durch diese Gebärde gnädig zeigen und mit ihr die Annahme eines Opfers andeuten, wie es zum Beispiel bei archaischen Apollostatuen zu sehen ist. Sittl, S. 317
- (70) Mahr, S. 23-25. Insbesondere mit der rechten Hand wurde diese Begrüßungsgebärde vollzogen. Urner-Astholtz, S. 220
- (71) Garnier, S. 174/175

- (72) Das zweite Beziehungssystem, also die erhobene Hand einer Person gegenüber einer gleichrangigen Person, wurde bei den beiden aufeinander abgestimmten Grabplatten von Jean und Thibaut de Sancerre in der Abtei Barbeau angewandt: Während die geritzte Figur von Jean mit dem Falken auf der Hand dargestellt ist, zeigt sich die in gleicher Technik und gleichem Stil gehaltene Figur von Thibaut mit erhobener rechter, nach aussen gekehrter Hand (vgl. Bauch, S. 286). Die Handgebärde bei Thibaut symbolisiert wohl nicht eine Gebetsgebärde gegenüber Gott, sondern einen Gestus der Verständigung gegenüber dem auf der anderen Grabplatte dargestellten Jean de Sancerre. Vgl. auch IV. 2.2.
- (73) Auch Christus ist als Weltenherrscher oft mit segnendem Gestus dargestellt. Der Typus dieser Gebärde geht auf das Herrscherbrauchtum der bedeutungsvoll erhobenen Rechten der römischen Kaiser zurück. Urner-Astholtz, S. 220
- (74) Urner-Astholtz bezeichnet die Gebärde des Segnens, mit oder ohne Berühren des Empfängers, implizit als geistliche Kraftmitteilung. Urner-Astholtz, S. 225
- (75) Das Grab des Stifters der Kirche ist schon 1216 quellenmässig belegt. Bauch, S. 19
- (76) vgl. Urner-Astholtz, S. 232. Die Autorin weist unter anderem auf die mittelalterliche Bezeichnung "leidevinger" hin, da der Mittelfinger den Zusammenhang zwischen Leben und Tod und damit auch den Leidensweg Christi versinnbildlicht; zudem ist der Mittelfinger als Finger in der Mitte als der beherrschende zu betrachten.
- (77) vgl. Garnier, S. 167. Auch nach Urner-Astholtz ist der Zeigefinger der Finger des Zeigens, Meldens und Befehlens. Urner-Astholtz, S. 231/232
- (78) In der Manessischen Liederhandschrift ist die herrscherliche, das Szepter haltende rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger ebenfalls zu finden, nämlich beim hoheitsvollen Bild von Kaiser Heinrich VI.
- (79) Bereits in der Antike verhüllten die Menschen ihre blossen Hände, um nichts Göttliches mit ihnen zu berühren. Das Christentum übernahm diese Sitte (Urner-Astholtz, S. 228). Im Zusammenhang mit der Grabmalkunst ist es allerdings nicht gewinnbringend, das Verhüllen der Hände in diesem Sinn zu deuten. Vielmehr ging es um die Betonung des Verhüllens und eine damit verbundene Demutsbezeugung.
- (80) vgl. Bauch, S. 252

- (81) Marle, S. 383/384
- (82) Rotzler, S. 258-260. - Die verschiedenen Versionen der Legende der drei Lebenden und der drei Toten stimmt mit dem Volksglauben überein. Im Norden herrschte nämlich die Vorstellung des "lebenden" Leichnams, der zu verschiedenen Lebensäußerungen fähig ist, was zu einer "Teilnahme" des Leichnams am Zeremoniell bis zur eigentlichen Bestattung führte. Lanzer, S. 116
- (83) Bauch, S. 64
- (84) Reinle, S. 221-224
- (85) vgl. Tummers, S. 124-126
- (86) Bauch, S. 177/178. Der Typus der Sitzfigur des geistlichen Würdenträgers hängt vielleicht mit dem Brauchtum der Leichenschau auf der Kathedra, dem Sinnbild der apostolischen Amtsgewalt, zusammen. Brückner, S. 30
- (87) Das gemessene Schreiten, in dem die Figur wiedergegeben ist, kann in Verbindung mit einem Denkprozess gebracht werden. In einem altfranzösischen Traktat über Physiognomik wird gelehrt, dass der Mensch bei freiem Gedankenlauf sein Ausschreiten verlangsamt:
"Qui est lenz a aler, si signes de pansées." Lommatzsch, S. 54
- (88) Bumke, S. 181
- (89) Fasoli, Gina: Grundzüge einer Geschichte des Rittertums (1958); in: Borst, S. 199
- (90) Johrendt, Johann: "Milites" und "Militia" im 11. Jahrhundert in Deutschland (1976), in: Borst, S. 427/428. Johrendt beurteilt das Wort "miles", das in spätrömischer Zeit für aktive Soldaten, Haus- und Hofbeamte, in Heiligenviten der frühfränkischen Zeit für Polizei- und Gerichtsdienner gebraucht wurde, in Ermangelung von römischen Berufssoldaten in den germanischen Ländern für das Frühmittelalter in seiner militärischen Bedeutung als problematisch, zumal die Vasallen in frühkarolingischer Zeit noch keine Berufskrieger waren. Johrendt, in: Borst, S. 421
- (91) Bumke, S. 52
- (92) Geistliche wurden als "milites Christi" bezeichnet, wie etwa eine Quellenstelle über den 1218 verstorbenen Eremiten Robertus de Knaresborough belegt. Lehmann-Brockhaus,

Bd. 3, Nr. 5532; aus: Vitae antiquioris s. Roberti Knaresburgensis fragmenta, S. 368

- (93) Seit 1170 kam dann auch die sprachhistorisch neuere Form "ritter" vor. Bumke, S. 21/22
- (94) Parzival, 1. Buch, 174: 22-25
- (95) Bumke, S. 40. Nach Bumke sind die Begriffe "dienestman" und "ritter" beziehungsweise "ministerialis" und "miles" in der Zeit von 1150 bis 1250 in gewissem Sinn vertauschbar. Bumke, S. 75
- (96) Bumke weist im Hinblick auf die dichterischen Quellen darauf hin, dass der Begriff "Ritter" nicht eine neue soziale Institution anzeigt, sondern das Aufkommen eines neuen Wortes (Bumke, S. 94). Mit diesem neuen Wort wurde eine Wertvorstellung verbreitet.
- (97) Ganshof, François Louis: Was ist das Rittertum? (1947); in: Borst, S. 132
- (98) Bumke, S. 94/95
- (99) Bumke, S. 88
- (100) Bumke, S. 68 und S. 187
- (101) Bumke, Joachim: Der adlige Ritter (1964); in: Borst, S. 266
- (102) van Winter, S. 85/86. Nach van Winters war die Ritterschaft im 12. Jahrhundert eine soziale Klasse von Ministerialen und nichtadligen Freien, zunächst getrennt vom Adelsstand. Dieser schloss sich dann im 13. Jahrhundert aus Gründen der Idealvorstellungen der Ritterschaft an. Vgl. Bumke, S. 152. - Teil der Komplexität des Rittertums ist der Umstand, dass es in ganz Westeuropa gegen Ende des Mittelalters zusehends mehr Edelleute gab, die aus wirtschaftlichen Gründen auf den Ritterschlag verzichteten und mit einer unvollständigen Rüstung, die im 12. und vor allem im 13. Jahrhundert immer aufwendiger wurde, kämpften. Ganshof, in: Borst, S. 135. - Sablonier, S. 534/535
- (103) Borst, Arno: Das Rittertum im Hochmittelalter. Idee und Wirklichkeit (1959); in: Borst, S. 217/218
- (104) Ganshof, in: Borst, S. 137
- (105) Wohlfeil, Rainer: Ritter - Söldnerführer - Offizier. Versuch eines Vergleiches (1966); in: Borst, S. 317

- (106) Duby, Georges: Die Ursprünge des Rittertums (1968); in: Borst, S. 355
- (107) Köhler, Erich: Die Rolle des niederen Rittertums bei der Entstehung der Trobadorlyrik (1966); in: Borst, S. 309. Nach Borst gedieh das Rittertum vornehmlich in Ländern mit erschütterten Strukturen, wo eine Zwischenlage zwischen Herrschaft und Dienst entstand. Borst, in: Borst, S. 242
- (108) Bumke, S. 51
- (109) Bumke, S. 58
- (110) Nach Bumke fiel dieser Prozess mit der allmählichen Umbildung zu territorialen Landständen, mit der Entwicklung von Territorialfürstentümern zusammen. Bumke, S. 141 und 186. Vgl. auch Johrendt, in: Borst, S. 431 und Duby, in: Borst, S. 349. Nach Borst hielt die Blüte des Rittertums solange an, als sich die ritterliche Idee mit der sozialen Wirklichkeit des niederen Adels verband. Borst, in: Borst, S. 242
- (111) Bumke, S. 148
- (112) Sablonier, S. 537, S. 542 und S. 560-565. Schaufelberger, S. 26 und S. 36
- (113) Huizinga, Johan: Die politische und militärische Bedeutung des Rittergedankens am Ausgang des Mittelalters (1921); in: Borst, S. 18
- (114) Wohlfeil, in: Borst, S. 321. Vgl. Sablonier, S. 550 und S. 563
- (115) Ganshof, in: Borst, S. 141
- (116) Borst, in: Borst, S. 225-227. Vgl. Le Goff, Hochmittelalter, S. 62
- (117) Borst, in: Borst, S. 228
- (118) Borst, in: Borst, S. 228/229
- (119) van Winter, S. 14 und Duby, in: Borst, S. 368/369. Duby gibt als Gründe dieses Unterschiedes in sozialgeschichtlicher Hinsicht die Errichtung des Gottesfriedens und Einführung der unabhängigen Burgherrschaft, die im deutschen Reich weniger nachhaltig wirkten als in Frankreich und im Burgund, an.
- (120) Ganshof, in: Borst, S. 141

- (121) Borst, in: Borst, S. 230/231. Borst weist auch auf den Unterschied zwischen dem französischen Ritterschlag und dem in der Umgürtung des Schwertes von sich gehenden deutschen Akt der Schwertleite, die mehr der Beförderung zu einem Dienstgrad glich, hin.
- (122) Borst, in: Borst, S. 232
- (123) Mor, Carlo Guido: Das Rittertum (1964); in: Borst, S. 257-259
- (124) Fasoli, in: Borst, S. 209/210
- (125) vgl. Bauch, S. 141
- (126) Ganshof, in: Borst, S. 141
- (127) Relativ häufig sind bei spanischen Grabbildern die Motive des Falkens und des in der Hand gehaltenen Handschuhs, die auf die Falkenjagd hinweisen, zu finden. Auch in der englischen und in der französischen Grabmalkunst ist diese höfische Darstellungsart vertreten. Vgl. Bauch, Anmerkung 174 und IV. 2.2.
- (128) Das Turnier hielt in England erst im ausgehenden 12. Jahrhundert Einzug. Sandberger, Dietrich: Die Aufnahme in den Ritterstand in England (1937); in: Borst, S. 84
- (129) vgl. Johrendt, in: Borst, S. 423
- (130) vgl. Stenton, S. 55-57 und S. 98/99
- (131) Sandberger, S. 240/241 und Sandberger, in: Borst, S. 84/85
- (132) Sandberger, S. 148 und S. 157. Vgl. Sablonier, S. 537 und S. 542
- (133) Stenton, S. 67
- (134) Denholm-Young, S. 15/16
- (135) 1256 verordnete König Heinrich III., dass jeder zur ritterlichen Bewaffnung verpflichtet sei, der über eine Rente von 15 Pfund oder mehr verfüge. Eberhard, Otto: Von der Abschliessung des Ritterstandes (1940); in: Borst, S. 120
- (136) vgl. Denholm-Young, S. 41
- (137) Stenton, S. 94

- (138) vgl. Denholm-Young, S. 48-52
- (139) Stenton, S. 175
- (140) Denholm-Young, S. 54
- (141) Stenton, S. 63
- (142) Auch die Ritterschaft in Norditalien betätigte sich dies-
bezüglich mehr als die Ritter in anderen europäischen
Ländern. Vgl. van Winter, S. 91
- (143) Fleckenstein, Josef: Friedrich Barbarossa und das Ritter-
tum. Zur Bedeutung der grossen Mainzer Hoftage von 1184
und 1188 (1972); in: Borst, S. 408
- (144) Diese Folgerung stammt aus der Germanistik-Vorlesung "Tod
im Mittelalter" von Alois M. Haas, Universität Zürich,
Wintersemester 1983/84
- (145) Parzival, 1. Buch, 174: 25
- (146) Die Furchtlosigkeit wird durch den jungen Parzival, "den
rehtiu zageheit ie vlôch", exemplifiziert. Parzival, 1.
Buch, 181: 25
- (147) Parzival, 1. Buch, 311: 13
- (148) Parzival, 1. Buch, 269: 4
- (149) Parzival, 1. Buch, 321: 29
- (150) Dabei werden als Vorbilder Salomon, Absalom, Samson und
Alexander genannt. Erec, 2815 - 2821
- (151) Erec, 6244 - 6246
- (152) "durch die gotes minne
heten si ûf gegeben ir swert."
Parzival, 1. Buch, 186: 26/27
- (153) Duby, in: Borst, S. 367
- (154) Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm: Ritterliche Le-
benslehre und antike Ethik (1949); in: Eifler, S. 186
- (155) Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm: "Devotio" in der
Kreuzzugspredigt des Mittelalters. Ein Beitrag zum rit-
terlichen Tugendsystem (1960); in: Eifler, S. 429
- (156) Wentzlaff-Eggebert (1960), in: Eifler, S. 426, In Praise
of the New Knighthood, S. 130

- (157) Sandberger, S. 224
- (158) Pontus und Sidonia, hg. von K. Schneider, S. 78: 5-32 und S. 79: 1-14
- (159) Erdmann, Carl: Fortbildung des populären Kreuzzugsgedankens (1935); in: Borst, S. 51
- (160) Erdmann, in: Borst, S. 56
- (161) Bumke, S. 112/113 und S. 182/183. Papst Urban II. verband die bislang geistig getrennten Unternehmungen der Wallfahrt und des Kreuzzuges. Erdmann, in: Borst, S. 83
- (162) Lippmann, S. 74-76, Painter, Sidney: Die Ideen des Rittertums (1935); in: Borst, S. 33-35, van Winter, S. 52
- (163) Rolandslied vom Pfaffen Konrad, 4940-4948
- (164) Historia Regum Britanniae, Hammer, S. 154, vgl. Griscom, S. 438
- (165) Historia Regum Britanniae, Griscom, S. 485 und Hammer, S. 179
- (166) Willehalm, 14:10-15
- (167) Willehalm, 69: 14-15
- (168) Bsp. in Exodus 23: 26 heisst es: "..., und die Zahl deiner Lebenstage will ich voll machen." Oder das Neue Testament besagt: "Die Fülle unserer Jahre ist siebzig, und ist Kraft uns beschieden, wir kommen auf achtzig." Psalm 90 (89): 10
- (169) vgl. Borst, in: Borst, S. 244
- (170) Lippmann, S. 106 und S. 114
- (171) Lippmann, S. 61
- (172) Lippmann, S. 11 ff.
- (173) Sandberger, S. 224 ff.
- (174) Tummers, S. 117 ff.
- (175) vgl. Reinle, S. 234/235
- (176) Panofsky, S. 62
- (177) Lippmann, S. 9

- (178) Erec, 10'124-10'129
- (179) Bauch, S. 120
- (180) Bauch, S. 126
- (181) Bauch, S. 133
- (182) Bauch, S. 139
- (183) Das in der Tobiaskapelle neben der Krypta der Klosterkirche plazierte Grabmal aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird der Schule des Andrea Orcagna zugeschrieben und vergegenwärtigt bereits den italienischen, sich in der Renaissance Durchbruch verschaffenden Hang zur Monumentalität. Niccolò Acciaiuoli lebte von 1310 bis 1365, war Florentiner Bankier, Grosseneshall des Königreiches Neapel und Vizekönig von Apulien.
- (184) Parzival, 1. Buch, 36: 18-20. - Ausser der Rüstung war das Pferd wichtiges Statussymbol. Sablonier nennt "Ross und Rüstung" die "traditionellen, körpergebundenen Symbole adeligen Herrenanspruchs". Sablonier, S. 563
- (185) Parzival, 1. Buch, 196: 22-23
- (186) Parzival, 1. Buch, 261: 1-30
- (187) Amira, 2. Band, Teil 1, S. 66-75
- (188) Auf der Messinggrabplatte von William de Aldeburgh in Aldborough (Yorkshire) aus der Zeit um 1360 hingegen ist dem Ritter immer noch ein Schild beigegeben. Cook, S. 14/15 und Denholm-Young, S. 20
- (189) Beispielsweise bestimmte der Herzog von Orléans testamentarisch im Jahr 1402, im Mönchsgewand aufgebahrt zu werden; zusätzlich sollten die Hände als Zeichen besonderer Demut entblösst sein. Brückner, S. 107
- (190) Im "Iwein" beispielsweise ist dieses Nacheinander der im Kampf eingesetzten Waffen festgehalten:
"ir ietweder sîn sper
durch des andern schilt stach
ûf den lîp daz ez zerbrach
wol ze hundert stücken.
dô muosen si beide zücken
diu swert von den sîten."
Iwein, 1014-1019
Anderseits ist zu bedenken, dass über die traditionelle ritterliche Kampfweise nicht viel bekannt ist. Vgl. Sablonier, S. 538

- (191) Parzival, 1. Buch, 157: 19-24
- (192) vgl. Parzival, 1. Buch, 248: 24-30
- (193) Parzival, 1. Buch, 253: 25/26
- (194) Genesis, 3: 24
- (195) Willehalm, 303: 12-15
- (196) Charles Arnould schrieb in seiner Histoire de Maillezais die Figur einem Eudes oder Odon, Herzog von der Gascogne und 1039 in einer Schlacht gefallen, zu. Vgl. Catalogue du musée lapidaire, Niort 1913, S. 28. Die heute übliche Identifizierung als Eudes d'Aquitaine teilte mir freundlicherweise Museumskonservator Ch. Gendron in Niort mit.
- (197) Bauch, S. 54 und S. 56
- (198) vgl. Garnier, S. 116 und Bauch, Anmerkung 225
- (199) "ir leides wart nû michels mê.
in tete diu schame alsô wê
daz in die arme enpfielen,"
Iwein, 6223-6225
- (200) Bauch, S. 120
- (201) Bauch weist darauf hin, dass ein als tot dargestellter Verstorbener meistens mit einem Nischengrab verbunden wurde. Bei einem auf einer Bettstatt dargestellten Verstorbenen ist die Verbindung mit einer Nische sowieso anzunehmen. Im Falle der Figur aus Maillezais spricht zudem der Umstand, dass Bettpfosten und Laken nur auf einer Seite ausgearbeitet sind, für diese Annahme. Bauch, S. 54-57
- (202) Tummers, S. 79-81 und S. 129
- (203) Habicht, S. 37, S. 40, S. 43/44 und S. 46
- (204) Frühere Siedlung von Salisbury, nördlich des heutigen Salisbury, vermutlich bereits in der Eisenzeit, dann in der Römerzeit und im Mittelalter besiedelt. Old Sarum wurde anfangs des 13. Jahrhunderts aufgegeben, obwohl im frühen 12. Jahrhundert die Kirche wiederaufgebaut wurde. Doch die alte Siedlung erwies sich platzmässig zu eng für Castle (als Bischofspalast genutzt), Kathedrale und Stadt. 1220 wurde der Bau der neuen Kathedrale in Salisbury begonnen; 1226 - also im Todesjahr von William Longespée - wurde die alte Kirche von Old Sarum aufgegeben. Die Stadtsiedlung wurde schrittweise an den neuen

Ort, nach Salisbury, verlegt. Old Sarum benutzte man als Steinbruch und hatte es im 15. Jahrhundert endgültig verlassen.

(205) Stroud, S. 10

(206) Die heutige Kolorierung geht auf alte Farbspuren zurück. Die Figur wurde im Mittelalter zweimal bemalt. Als Originalfarben des Monuments gelten Rot für Kissen, Plattenumrandung und Innenseite des Waffenrocks, Blau mit goldenen grimmenden Löwen für Waffenrock und Schild, Gold für Kettenpanzer und Riemchen und Grün für den äusseren Plattenrand. - Beim "freestone" genannten Sandstein, aus dem ein wesentlicher Teil der englischen Grabfiguren gemacht sind, handelt es sich um einen durch Ablagerung entstandenen, deshalb mit Textur versehenen und allseitig gleich spaltbaren Stein. Die Farbe ist je nach Zusammensetzung grau bis gelblich.

(207) Andere Figuren dieses geographischen und zeitlichen Umkreises sind diejenigen von Atherington (Devon) oder Tickenham (Somerset).

(208) Eine Zeichnung in der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes des Pfaffen Konrad zeigt zwei schwörende Ritter. Der eine von ihnen, Marsilie, der allerdings ein Heide ist, hat die linke Hand bekräftigend auf seine Hüfte gelegt, während er die rechte Hand zum Götzenbild emporhält. Vgl. Rolandslied, hg. von Wilfried Werner, Bild 12

(209) Baumhauer, S. 25. Hefner-Alteneck identifiziert die Figur als 1359 verstorbenen Walter Bopfinger. Hefner-Alteneck, S. 18

(210) Baum, S. 164

(211) Freundlicherweise hat mir Dr. Hermann Baumhauer, der Autor von "Der Herlin-Altar zu Bopfingen und seine Stadtkirche" (Stuttgart und Aalen 1972), ein Zitat aus dem Buch "Bopfingen. Freie Reichsstadt - Mittelpunkt des württembergischen Riesen" von Helmut Ensslin (Stuttgart und Aalen 1971) mitgeteilt. Die Ausführung bezieht sich auf Walter IV.: "Dieser machte am 24. April 1336 für sein Seelenheil aus seiner Badstube eine letztwillige Stiftung für die alljährliche Feier seines Todestages ('Jahrzeit') über seinem Grabe. Dass er dann am 6. Mai starb, würde dazu passen. Die ursprüngliche Jahreszahl MCCCXXXVI wurde später - vielleicht weil beschädigt - als MCCLXXXIIII gelesen. In der gotischen Fraktur unterscheiden sich V von II und C von L nur je durch einen kleinen Strich voneinander, so dass die Verwechslung umso leichter verständlich wird." Der mutmasslichen Wortwahl einer latei-

nischen Originalinschrift stammt ebenfalls aus den Ausführungen von Helmut Ensslin.

- (212) Hefner-Alteneck beschreibt Arm- und Beinschienen als aus gepresstem Leder bestehend und teilweise mit Metallspannen beschlagen. Hefner-Alteneck, S. 19
- (213) Baum, S. 164. Da das Monument 1695, 1821 und 1859 restauriert wurde, sind hinsichtlich der Originalität Abstriche zu machen.
- (214) Baum nennt diesen Typus "fränkisch". Baum, S. 164. Bauch ordnet die Gestaltung einer "extremen Richtung in der deutschen, besonders der schwäbischen Bildnerei der Jahrhundertmitte" zu. Bauch, S. 139
- (215) Baum bezeichnet die Gestik als Fassen der Waffen. Baum, S. 163. Baumhauer beurteilt es als ein Aufstützen der linken Hand auf den Schild. Baumhauer, S. 25
- (216) Bargheer, S. 94 und S. 112/113
- (217) Hefner-Alteneck, S. 16/17
- (218) Garnier, S. 184
- (219) Esdaile, S. 64
- (220) Esdaile gibt an, dass der Autor Edward Richardson in seinem 1845 erschienenen Buch "Ancient Stone Leadon Coffins recently discovered in the Temple Church" feststellt, die Figur sei möglicherweise Robert de Ros, mit Beinamen Fursan, der 1245 zum Templer gemacht wurde, zuzuordnen. Esdaile, S. 67. Vgl. zu Robert de Ros auch Esdaile, S. 64/65
- (221) Willehalm, 3: 24
- (222) Interessant in diesem Zusammenhang ist eine Figur in Aberqavenny (in der Nähe von Newport) aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, eine Frauengestalt mit gefalteten Händen und einem über den Leib gelegten Schild (vgl. Prior and Gardner, S. 612). Hier ist also der Schild trotz heraldischer Bedeutung kaum als beruflichstäändisches Element, sondern vielleicht ausschliesslich als Motiv religiösen Inhalts zu interpretieren.
- (223) vgl. Bauch, S. 120
- (224) Tummers verweist auf wenige Beispiele von Grabbildern von Frauen und von Männern in ziviler Kleidung in England und Irland, bei denen die Beine ebenfalls gekreuzt dargestellt wurden. Tummers, S. 103

- (225) Tummers bringt die zeitlich und geographisch begrenzte Gruppe dieser spanischen Beispiele mit der Werkstatt von Antón Pérez de Carrión in Verbindung. Tummers, S. 123. Genauer geht Antón auf die Werkstatttradition und den damit verbundenen einheitlichen Grabbildtypus in dieser Gegend und dieser Zeit ein; drei Namen von Bildhauern sind dabei massgeblich: Don Pedro el Pintor, Antón Pérez de Carrión - vermutlich der Sohn des ersteren - und Roy Martinez de Bureba. Antón, S. 199
- (226) Nach Laking ist diese Zuschreibung allerdings ein Irrtum. Laking datiert die Figur früher, in die Zeit um 1230. Laking, Bd. 1, S. 111/112
- (227) Tummers, S. 114 ff.
- (228) Tummers ordnet die "walking position" in erster Linie den aus Londoner Werkstätten stammenden Figuren aus Purbeck Marmor zu. Tummers, S. 110/111
- (229) Antón, S. 196
- (230) Tummers, S. 108
- (231) Oft wird diese Figur nicht William, sondern Roger de Kerdeston zugeordnet. Roger fungierte 1330-31 als Sheriff, 1332-37 wurde der Baron ins Parlament berufen. Roger de Kerdeston starb 1337. Vgl. IV. 1.5.
- (232) Ein noch vorhandenes Teilstück dieser Waffe in der Armbeuge weist auf eine Lanze hin. Es könnte aber auch eine andere Waffe mit Schaft, etwa ein Streitkolben, gewesen sein.
- (233) Palmer, S. 57
- (234) Unter anderem wird in der Norfolk Archeology diese Angabe gemacht. Norfolk Archeology, Bd. 8, S. 216
- (235) Es handelt sich um zwei Illustrationen von C.A. Stothard. Vgl. Rye, Early Recumbent Figures, S. 11
- (236) Antón, S. 197 und S. 231
- (237) Interessant in diesem Zusammenhang ist allerdings eine Ritterfigur der Westfassade der Kathedrale von Exeter, die gleich einer Königs- oder Richtergestalt in der Würde aussagenden Pose mit übergeschlagenen Beinen dasitzt. Ein Vergleich mit den Rittergrabfiguren mit gekreuzten Beinen bietet sich hier an. Vielleicht lässt sich die Pose der sitzenden Ritterfigur in Exeter statt mit Würde besser

mit Entschlossenheit des Bewaffneten erklären. - Die gekreuzten Beine von ruhenden Rittern könnten auch Geringschätzung gegenüber dem Feind ausdrücken. Cuvelier schreibt in seiner Chronique de Bertrand du Guesclin dieses Verhalten dem englischen Heer zu, dass beim Nahen des französischen Heeres in dieser Weise aus besagtem Grund verharret:

"Englois par lor orgueil et par outrecuidier
Se vont dessus le pré asseoir et plaquier,
Et puis croisent les jambes ainsi que cousturier."
Lommatzsch, S. 36

(238) Urner-Astholtz, S. 193

(239) Sittl, S. 227 und S. 298

(240) Garnier, S. 229. - Ebenfalls eine derartige Adamsdarstellung zeigt ein Steinrelief der Kathedrale Santiago de Compostela aus dem frühen 12. Jahrhundert mit dem Thema der Vertreibung aus dem Paradies; Eva steht mit parallelen Beinen neben Adam, mit den Händen ihre Scham bedeckend. - Auch die von Bauch angeführte Goliathfigur in Rüstung und mit gekreuzten Beinen aus einer wohl nordfranzösischen Miniatur aus dem späten 13. Jahrhundert, heute in der Morgan-Bibliothek in New York, gehört in dieses Umfeld der Unterlegenheit. Bauch, S. 128 und Anmerkung 273

(241) Heute sind diese Figuren im Musée des Augustins von Toulouse.

(242) Busch, S. XXII

(243) Garnier, S. 229

(244) Amiens, bibl. mun., ms. 483, fol. 135. Vgl. Garnier, Abb. 175

(245) Tummers, S. 124/125. - Einleuchtend ist Reinles formaler Vergleich zwischen den gekreuzten und in starke Bewegung versetzten Beinen von englischen Rittergrabfiguren und der damals aufkommenden Darstellung des statt mit vier, nur noch mit drei Nägeln - die Füße werden durch einen Nagel zusammengefasst - ans Kreuz geschlagenen Christus. Reinle, S. 235

(246) Tummers, S. 126

(247) vgl. Bauch, S. 126-130

- (248) Tummers, S. 131
- (249) Rolandslied, hg. von Wilfried Werner, Bild 11
- (250) Bauch datiert die Figur aufgrund der Gewandbildung in die 1230er Jahre. Bauch, S. 130. Stone hingegen datiert das Dorchester Grabbild in die Zeit zwischen 1280 und knapp 1300 und bezeichnet den kleinen Löwen, den langen Schild, das flache und einzige Kissen und den schmalen Schwertgriff als für die Zeit altmodisch gestaltete Attribute. Stone, S. 150. Reinle datiert die Figur um 1230/40, Tummers ins späte 13. Jahrhundert. Reinle, S. 233 und Tummers, S. 137. Für die späte Datierung spricht, neben dem stilistischen Aspekt der lebendigen, monumentalen Gestaltung, auch die Form der Brünne: Sie ist in runder, dem Kopf angepasster, und nicht mehr in der früher bevorzugten, etwa bei der Figur von William Longespée zu findenden, oben auf dem Kopf abgeplatteten Form gehalten. Nach Laking glich sich die abgeplattete Brünne schrittweise der Kopfform an, im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts entsprach dann die gerundete Brünne der Normalform. Laking, Bd. 1, S. 111-113
- (251) Diese Angabe beruht auf einer in der Lady Chapel der Kirche aufgehängten Ahnentafel der Familie Holcomb(e). Demzufolge ist der siebte Kreuzzug von 1270 in Erwägung zu ziehen, in dessen Rahmen König Ludwig IX. von Frankreich nach Tunis reiste, wo er mit einem grossen Teil seines Heeres umkam. Generell ist es aber auch möglich, dass die Grabfigur wie etwa diejenige in der Kathedrale von Gloucester einen zur Zeit der Herstellung des Monuments längst Verstorbenen, in zeitgenössischer Aufmachung und Rüstung, darstellt.
- (252) Belege und Funde der römischen Stätte bei Dorchester präsentieren sich im Abteimuseum neben der Kirche von Dorchester.
- (253) Erec, 4393-4398
- (254) Habicht, S. 81
- (255) Parzival, 1. Buch, 157: 22-24
- (256) Erec, 857-859 und 9233-9236
- (257) vgl. Habicht, S. 72
- (258) Habicht, S. 83

- (259) In Bottesford (Leicester) gibt es eine Rittergrabfigur, die nur 46 Zentimeter misst (Tummers, S. 136). Doch da die Beine fehlen, ist sie in ihrer Originalgrösse länger als die Figur in Long Wittenham anzunehmen.
- (260) Vielleicht wurde nur das Herz von Gilbert de Clare - falls diese Identifizierung des Figürchens überhaupt zutrifft - in Long Wittenham bestattet. Die separate Herzbestattung ist aber generell auch im Fall der Körperbestattung in der Nähe, sogar in der gleichen Kirche, nicht auszuschliessen.
- (261) Habicht, S. 80
- (262) "Ense tuo princeps predonum turba fugatur/ ecclesi(ue) quies pace vigente datur."
- (263) Falls es sich um einen Löwen handelt, wäre es ein Tier, das seine Pranken um den Kopf gelegt hat.
- (264) Bauch, S. 73/74
- (265) Iwein, 3828 ff. Vorgegeben ist diese Charakterisierung des Löwen durch entsprechende Heiligenviten, namentlich diejenige des hl. Hieronymus.
- (266) Iwein, 3950-3954. Diese Stelle kommt einer Vermenschlichung des Löwen gleich. Im "Erec" will sich Enite angesichts des scheinbar toten Gatten ebenfalls mit dem Schwert töten. Erec, 6110-6114
- (267) Iwein, 5496-5506
- (268) Der Physiologus, S. 3/4. Der Löwe als Wächter eines Grabes, Tores oder Thrones war schon in der vorchristlichen Kunst geläufiges Motiv. Lexikon der christlichen Ikonographie (hg. E. Kirschbaum), Band 3, S. 117
- (269) So ist auf einem Sarkophag unter St. Peter in Rom, der in antiker und frühchristlicher Religiosität verwendet wurde, die Löwenjagd dargestellt. Die Löwen werden mit der Waffe nicht durch den Rachen, sondern von aussen in die Kehle gestochen. - Durch ein Löwenpaar als Todessymbol, zwischen dem sich die Seele befindet, trafen sich der Neuplatonismus und das Christentum. Gerke, S. 29
- (270) vgl. Schmidt, S. 79-87 und Michel, S. 59
- (271) Daniel 6:23
- (272) Richter 14: 5,6

- (273) 2 Samuel 17: 10
- (274) Michel, S. 59
- (275) 1. Petrusbrief 5: 8
- (276) Stone identifiziert die Tierfigur in Pershore als Drachen. Stone, S. 127. Es ist naheliegend, in dieser Darstellung einen Drachen zu sehen. Nicht auszuschliessen ist es aber, dass es sich statt um einen Drachen um ein drachenähnliches Mischwesen mit Löwenkopf, Reptilkörper und Flügel handelt. Ein derartiges Mischwesen ist ikonographisch einem Drachen allerdings gleichzusetzen. Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie (hg. E. Kirschbaum), Band 1, S. 521
- (277) Fisher, S. 88
- (278) Lexikon der christlichen Ikonographie (hg. E. Kirschbaum), Band 1, S. 242/243
- (279) Stone, S. 36
- (280) Kantorowicz, S. 73
- (281) Bauch, S. 132
- (282) "geêret sî velt unde gras
Aldâ der minnaer lac erslagen."
Willehalm, 87:30/88:1
- (283) Historia Regum Britanniae, Griscom, S. 450 und Hammer, S. 166, Griscom, S. 488 und Hammer, S. 181
- (284) Pontus und Sidonia, hg. von K. Schneider, S. 90: 22-28
- (285) vgl. Panofsky, S. 62
- (286) Rolandslied, 6915-6919
- (287) Rye, Norfolk Families, S. 390
- (288) vgl. Norfolk Archeology, Band 8, S. 218
- (289) vgl. Laking, Band 1, S. 227
- (290) vgl. Laking, Band 1, S. 156
- (291) Sayer, S. 21 und Rye, Early Recumbent Figures, S. 12

- (292) Palmer ordnet nach Vergleich von Aufzeichnungen von fünf Autoren des 17., 18. und 19. Jahrhunderts die nicht mehr am ursprünglichen Standort plazierte Figur dem 1328 geborenen John de Burgh zu. Palmer, S. 64. Der Standort des Monument muss einst eine "chantry" in der Lady Chapel gewesen sein, wie aus dem 1409 verfassten Testament der zweiten Frau von John de Burgh, Catherine de Burgh (geborene Engayne), hervorgeht. Die Lady Chapel befand sich auf der Nordseite des Chors, wo heute der verkleinerte Kirchenraum durch die die Figur von John de Burgh vereinnehmende Mauer abgeschlossen wird. Palmer, S. 12 und S. 87-89
- (293) Palmer, S. 11/12
- (294) Palmer schreibt es einer Lanze zu. Palmer, S. 57
- (295) Garnier, S. 217
- (296) Reinle, S. 233
- (297) vgl. Broschüre über die Holy Trinity Church in Ingham. In der Norfolk Archeology ist von schwachen Spuren an der Wand über dem Grabmonument die Rede. Nach diesen Spuren wird das Bild eines Waldes vermutet, auf der einen Seite die Figur eines das Horn blasenden Waldaufsehers, auf der anderen Seite die Figur eines Bogenschützen. Norfolk Archeology, Band 8, S. 217
- (298) Von den Flügeln zeugen noch je zwei Einschnitte im Rücken der beiden Engelchen. Die Helmzier, eine Eule, ist beim ebenfalls aus Stein dargestellten Helm nicht mehr vorhanden (Norfolk Archeology, Band 8, S. 217). Der Helm ist, wie auch andere Teile des Monuments, noch mit - hier hellblauen - Farbspuren versehen.
- (299) Stone sieht zwar in diesem Motiv eher eine Abkehr von einer religiösen Haltung, da die Engelchen nicht die Seele in den Himmel heben, sondern gleich einer Selbstbehauptung gegenüber dem Uebernatürlichen den Helm halten. Stone, S. 168
- (300) vgl. Palmer, S. 64, Anmerkung 1
- (301) vgl. Norfolk Archeology, Band 8, S. 217
- (302) In der Offenbarung des Johannes wird auf das himmlische und das messianische Jerusalem eingegangen. Das messianische Jerusalem wird mit einer hohen, mit Edelsteinen geschmückten Mauer beschrieben. Apokalypse 21: 9-27
- (303) Erec, 4336/4337

- (304) Bauch, S. 135 und Anmerkung 285
- (305) Bauch, S. 120. Auch im Altertum gab es einen mit hocherhobenem Schwert vollzogenen Akt, nämlich den des Schwurs des Kriegers. Auf oskischen Münzen aus Capua und Atella sieht man Krieger, die beim Schwur nicht wie üblich mit der Schwertspitze das Opferschwein berühren, sondern das Schwein selbst berühren und halten und mit der Rechten das Schwert gegen den Himmel strecken. Sittl, S. 144
- (306) vgl. Gessler, S. 190-195
- (307) "von swaere er niht enkunde
sich erholn, er ensuochte die erde."
Erec, 9305 / 9306
- (308) "mîn harnasch was ze swaere
daz ichz gânde niht enmohte getragen."
Iwein, 776 / 777
- (309) Gessler ordnet die Platte ohne Inschrift dem 1386 bei Sempach gefallenen Walter von Hohenklingen zu, und zwar auf Grund des auf diese Familie verweisenden heraldischen Schmucks und des auf das ausgehende 14. Jahrhundert verweisenden Stils und der Rüstung. Dieser von Gessler bestimmte Walter von Hohenklingen war einziger Sohn des Vogtes von Rheinfelden, ebenfalls mit dem Namen Walter, der ein Vetter des Walter von Hohenklingen, Burgherr zu Rheinfelden, war. In den Jahrzeitbüchern von Feldbach aus dieser Zeit kommt nur der Name Walter für hier bestattete Ritter vor. Es ist also sinnvoll, die Grabplatte einem Walter von Hohenklingen zuzuschreiben. Gessler, S. 195/196
- (310) Bei der Konfrontation mit dem Feind sassen die Ritter nicht zu Pferd:
"Also wolt kainer des andern zag sin under den herren,
und stuondent all ze fuoss von ir pfäriten, wan es warent
die mannlichosten, redlichosten herren, ritter und
knecht, so in disen landen warent."
Klingenberger Chronik, hg. von A. Henne, S. 120.
Schaufelberger zählt verschiedene Gründe auf, welche die
ritteradligen Krieger zum Kampf zu Fuss hätten veranlassen können, nämlich Schonung der Pferde, Beschaffenheit des Schlachtfeldes, Geringschätzung des leichtbewaffneten Feindes oder der Wille, den Kampf bis zur Entscheidung, ohne Fluchtgedanken, auszutragen. Kampftechnisch lässt sich die Formation einer geschlossenen Phalanx zur Abwehr des feindlichen Angriffs vorstellen. Schaufelberger, S.45
- (311) Klingenberger Chronik, hg. von A. Henne, S. 120. Vgl. Schaufelberger, S. 46

- (312) vgl. Kapitel III.4. und IV.1.
- (313) Meyer, S. 113. Die Zahl Zwei kann aber auch die Steigerung vom Irdischen zum Ewigen, den Dualismus zwischen dem Leiblichen und dem Geistigen, symbolisieren. Meyer, S. 114. Vgl. auch Abschnitt IV.2.2. - Generell ist aber bei Hundedarstellungen bei Grabmonumenten eine positive Deutung sinnvoll.
- (314) Hefner-Alteneck, S. 17/18 und S. 21
- (315) Malvern Priory Church, Malvern 1913, S. 47/48
- (316) vgl. Malvern Priory Church, S. 47. Tummers datiert die Figur in die Zeit von 1250 bis 1260 (Tummers, S. 92); in einer Broschüre über die Abteikirche von L.A. Hamand wird sie ins 12. Jahrhundert datiert.
- (317) Bei der Abbildung einer Umzeichnung von 1807 oder einer Umzeichnung einer Gravur von 1807 im Buch "Malvern Priory Church" wird das Grabbild so identifiziert.
- (318) Diese rundovale Form entspricht nicht der damaligen länglichen Schildform. Ähnliches ist in der Dresdner Handschrift des Sachsenspiegels zu finden, nämlich ein kreisrunder "Faustschild", der im Zweikampf diente. Amira, 2. Band, 1. Teil, S. 77/78. - Auf dem Schild des Grabbildes in Great Malvern sind keine heraldischen Hinweise mehr festzustellen.
- (319) vgl. Malvern Priory Church, S. 47 und Malvern Priory Guide von John Winsor, 1981, S. 5
- (320) Tummers, S. 91
- (321) Die Zeichnung ist in der Bodlean Library, Oxford, unter MS Top. gen. d. 13 archiviert. Auf dieser Zeichnung fehlen die später wieder gefundenen Füße bereits.
- (322) Laking, Band 1, S. 125
- (323) Willehalm, 358:9
- (324) Diese Bemerkung ist im Buch "Malvern Priory Church" bei der nach der Vorlage von 1807 abgebildeten Zeichnung des Grabbildes zu finden.
- (325) Eine Zeichnung des späten 16. Jahrhunderts zeigt neben dem heute noch existierenden einen zweiten Schild. Laking, Band 1, S. 150-152
- (326) Laking, Band 1, S. 153/154

- (327) Bauch, S. 133
- (328) Bauch, S. 106 und Reinle, S. 295
- (329) Von der Klosteranlage ist lediglich noch Chor und Querschiff der Abteikirche erhalten. Gegen 1540 wurden Kirchenschiff, Lady Chapel, Sakristei und Klostergebäude zerstört. Später stürzte der nördliche Teil des Querschiffs der Kirche ein.
- (330) Der mystische Wert des Horns findet sich auch in der Antike, im griechischen Kulturkreis: Hypnos, der Gott des Schlafes, giesst über den Ruhenden sein Horn aus.
- (331) 4. Buch Moses (Numeri) 10: 1-10
- (332) Josua 6: 13-20
- (333) 1. Korintherbrief 15: 52 und 1. Thessalonicherbrief 4: 16
- (334) Apokalypse 8:6 - 11:15
- (335) Stammler, Berner Weltgerichtsspiel, S. 15 Ueberschrift und S. 246-249
- (336) Giesel, S. 101-122
- (337) Historia Regum Britanniae, Griscom, S. 487 und Hammer, S. 181. Bei Griscom heisst es statt "classicorum" "classorum".
- (338) Willehalm, 12:28, 17:25, 34:7, 225:13, 360:8
- (339) Willehalm, 447:1-5
- (340) Rolandslied, hg. von Wilfried Werner, Abb. 26 und 31
- (341) Rolandslied, hg. von Wilfried Werner, S. 64
- (342) Rolandslied, hg. von Wilfried Werner, S. 10
- (343) Rolandslied, hg. von Wilfried Werner, S. 81
- (344) Rolandslied, 6798-6801
- (345) Tummers, S. 21
- (346) vgl. IV.1.5. und Anmerkung 279
- (347) Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster, S. 60 und S. 157-160 und Reinle, S. 295

- (348) Bei seiner vorchristlichen Bedeutung als Fruchtbarkeits-symbol gilt das Schwein im christlichen Bereich primär als Symbol des Teufels, des Bösen, des Sünders und - bei Weltgerichtsdarstellungen - als Seele eines Verdammten. Im Matthäusevangelium werden ausgetriebene Dämonen in eine Schweineherde geschickt (Matthäus 8:30). - Nach Hildegard von Bingen können böse Geister den Sünder in Gestalt von Schweinen quälen. Eine positive Bedeutung im christlichen Bereich, die für das Ebermotiv von Kremsmünster kaum zutrifft, hat der Eber als Sinnbild Christi - namentlich auf Darstellungen der Schöpfung - und als Symbol der Kampfbereitschaft und Wildheit. Vgl. Kirschbaum, Band 4, S. 134/135, Lipffert, S. 26 und Michel, S. 60
- (349) Psalter Cotton Tib. C. VI., Paulsen, S. 256 und Abb. 159
- (350) Erec, 8798-8802
- (351) Iwein, 5788-5803
- (352) Pontus und Sidonia, hg. von K. Schneider, S. 110 und 112
- (353) Wickhampton, heute ein Weiler mit einigen wenigen Häusern, lag im Mittelalter als Hafenstadt noch am Meer. Die Kirche gehörte einst einem Kloster an.
- (354) Die eingeritzten Zeichen "RMD 1832" auf dem Herz sowie Kritzeleien auf dem Gürtel sind spätere Zutaten.
- (355) Vgl. Prior and Gardner, S. 562. Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts wurden die englischen Rittergrabfiguren mit nur einem Kissen unter dem Kopf dargestellt. Nach Mitte des 14. Jahrhunderts kam neben den beiden übereinandergelagten Kissen zusätzlich das Motiv des Turnierhelms als Kopfunterlage auf.
- (356) Der Name wird auch als Gerbrigge oder Gerbrygge angegeben, vgl. Blomefield, Band XI, S. 137, oder auch als Gerberge und Gerbergh, vgl. Rye, Norfolk Families, S. 245
- (357) vgl. Farrer, Vol. 1, S. 222. Laut einer Texttafel in der Kirche von Wickhampton war William auch "baillif" im Jahr 1271, zudem wird er als Wohltäter der Umgebung und als Gönner der Kirche angegeben. Nach Rye war William Gerbridge fünfmal "baillif" von Yarmouth in der Zeit von 1276 bis 1292 und "high sheriff" von 1294 bis 1296. Rye, Norfolk Families, S. 244/245
- (358) Ein in der Kirche aufbewahrter Plan des Architekten Herbert T. Green von Norwich aus dem Jahr 1896 zeigt, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Figur nicht wie heute

längs der Westwand, sondern längs der Nordwand, ebenfalls im westlichen Teil des Kirchenraums, plazierte war. Doch auch dies muss nicht der ursprüngliche Standort gewesen sein.

- (359) vgl. Spencer, S. 2 und Norfolk Archeology, Band 6, S. 385
- (360) Rye, Early Recumbent Figures, S. 13. Nach Blomefield soll die Figur einem Edmund de Berry, der zur Zeit von König Eduard I. lebte, zuzuordnen sein (vgl. Rye, S. 13).
- (361) Rye, Norfolk Families, S. 245
- (362) Glyde, S. 68. Eine gewisse Affinität zu diesen Legenden über körperliche Verletzungen im Zusammenhang mit ein Herz haltenden Grabfiguren zeigen allerdings Darstellungsarten aus dem 15. Jahrhundert: Lucas von Leyden (1494-1533) vergegenwärtigte den im 11. Jahrhundert durch Lanzenstiche und nach ihm geworfene Steine getöteten hl. Gerhard, Bischof von Csanád in Ungarn, mit durchbohrtem Herzen. Und der im 5. Jahrhundert verstorbene hl. Augustinus wurde nördlich der Alpen seit dem 15. Jahrhundert mit einem von einem Pfeil durchbohrten Herz in der Hand dargestellt, gleichsam als Anspielung auf die Idee des "cor caritate divina sagittatum" (vgl. Künstle, Lexikon der Heiligen).
- (363) Palmer, S. 56-59 und S. 64
- (364) Palmer, S. 10
- (365) Palmer, S. 9
- (366) Rev. C. Geoffrey Scott von Winchelsea stellte mir freundlicherweise einige Daten und Angaben über diese Figur zu. Der Gegenstand zwischen den Händen ist nicht eindeutig als Herz zu identifizieren, da er in seiner rundovalen Form und ohne besondere Kennzeichen etwas indifferent ist. Es ist allerdings sehr gut möglich, dass es sich auch hier um ein Herz handelt, das im Mittelalter generell in plastisch-runder Form dargestellt wurde (vgl. Bargheer, S. 46/47); daneben kam im Mittelalter bereits auch schon die modernere herzblattförmige Variante vor. Diese jüngere Form zeigt beispielsweise die Einlegeplatte des 1360 verstorbenen William de Aldeburgh in Aldborough (North Yorkshire) (vgl. Cook, S. 15).
- (367) Spencer, S. 2
- (368) Ladner, S. 228/229
- (369) Reinle, S. 9

- (370) Bargheer, S. 28-57
- (371) vgl. Bargheer, S. 36 und Lanzer, S. 105
- (372) Bargheer, S. 14, S. 57, S. 93 und S. 113
- (373) vgl. Broschüre "The Monuments of Winchester Cathedral", von G.H. Blore, 1983. Die Auskunft über die Wiederentdeckung des Behältnisses des Herzens verdanke ich den "guides" der Kathedrale von Winchester.
- (374) Bauch, S. 126, Erlande, S. 118 und Lavissee, Ernest: "Histoire de France depuis les origines jusqu'à la révolution", Tome troisième, II, S. 116
- (375) Lanzer, S. 102-105. Auch im Rolandslied wird die Bestattung der Eingeweide geschildert: Bei den gefallenen Christen werden zuerst die Eingeweide entfernt, dann die Körper in Hirschhäute eingenäht. Rolandslied, 7589-7595
- (376) Diese Angabe stammt von Rev. C. Geoffrey Scott, Winchelsea
- (377) In einer mittels Computer durchgeführten Untersuchung zum Minnesang des 13. Jahrhunderts kam Christian Gellinek zum Resultat, dass die Wörter "herze", "herzeleide" und andere Wortbildungen mit dem Begriff Herz überaus häufig vorkommen. Vgl. Gellinek, Christian: Häufigkeitswörterbuch zum Minnesang des 13. Jahrhunderts. Nach der Auswahl von Hugo Kuhn. Programmirt von Martin Saunders. Tübingen 1971
- (378) "sî wehselten beide
der herzen under in zwein,
diu vrouwe und her iwein:
im volget ir herze und sîn lîp,
und beleip sîn herze und daz wîp."
Iwein, 2990-2994
- (379) vgl. Germanistik-Vorlesung "Tod im Mittelalter" von Alois M. Haas, Universität Zürich, Wintersemester 1983/84 und Rolf, S. 291 ff.
- (380) vgl. Künstle, Lexikon der Heiligen
- (381) Ehrismann, Gustav: Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems (1919); in Eifler, S. 17
- (382) vgl. Vorlesung "Tod im Mittelalter" von Alois M. Haas und 2. Korintherbrief 4:11 und Apokalypse 14:13
- (383) Boutell, S. 120

- (384) Tummers identifiziert den Gegenstand zwischen den Händen der Laienfigur in Egginton (Derbyshire) als kleinen Schild oder aber als sehr grosses Herz. Tummers, S. 101
- (385) Maria, Mutter des Jakobus des Jüngeren, kann, je nach Tradition, mit Maria Kleophas, Frau oder Tochter des Kleophas, gleichgesetzt werden, Maria Magdalena mit Maria von Magdala, Maria von Betanien (Schwester von Martha) oder ^{der} bei Lukas ohne Namen angeführten Sünderin.
- (386) Iwein, 7492
- (387) Reinle, S. 227
- (388) Bauch, S. 113/114
- (389) Bauch, S. 114/115
- (390) Sittl, S. 27 und S. 37
- (391) Sittl, S. 81
- (392) Sittl, S. 131/132 und S. 135/136
- (393) Peil, S. 204/205
- (394) Sittl, S. 278
- (395) Sittl, S. 310 und S. 313-315
- (396) Garnier, S. 199 und S. 202-207
- (397) Iwein, 2371
- (398) vgl. Lippmann, S. 68. Lippmann weist allerdings darauf hin, dass mit Ausnahme von Chaucer die Dichter zur Zeit der Blüte des englischen Rittertums wenig Verständnis für die höfische Liebe zeigten. Lippmann, S. 70
- (399) Tummers, S. 78
- (400) Herzog, S. 63 und Waltz, S. 45
- (401) Schmitt, S. 28
- (402) Waltz, S. 46 und Bauch, S. 137
- (403) Herzog, S. 64/65
- (404) Christian Heck, Konservator in Colmar, verdanke ich einen Ueberblick über die Aussagen diverser Autoren über Ulrich von Hus. Christian Heck ist zum Schluss gekommen, dass

der Ritter Ulrich - oder Hans Ulrich - von Hus zwischen 1338 und 1342 gestorben sein muss, da die erste Gattin 1338 starb, er sich wieder verheiratete, und, dem Dokument des Abtes gemäss, 1342 nicht mehr lebte.

- (405) Bauch, S. 136/137
- (406) Die vor der Krypta nach der Mitte des 14. Jahrhunderts erbaute Tobiaskapelle diente als Grabstätte für Angehörige der Familie Acciaiuoli. An der linken Kapellenwand erhebt sich das in Kapitel IV.1. erwähnte Grabmonument von Lorenzos Vater, Niccolò Acciaiuoli, des Gründers der Kartause.
- (407) Garnier, S. 141
- (408) Sittl, S. 92
- (409) Sittl, S. 177
- (410) Peil, S. 145 und Scherer, S. 56
- (411) Lommatzsch, S. 67-69 und S. 71/72
- (412) Lommatzsch, S. 51 ff. Beispielsweise verharret im Chanson de Roland Kaiser Karl, bevor er einen Entscheid trifft, lange mit geneigtem Haupt:
"Li Emperere en tint sun chief enclin;" (vgl. Lommatzsch, S. 51)
- (413) Roeder, S. 68
- (414) vgl. Gantner, S. 109 und Busch, Abb. 86
- (415) Quintilian, in: Sittl, S. 351 und S. 352
- (416) vgl. Reinle, S. 233
- (417) Stone, S. 150
- (418) Die heroische Pose, der Drohgestus, die heroische Schmerzüberwindung, Mut und Stärke demonstrierend, ist auch in der mittelenglischen Dichtung zu finden. In der altenglischen Literatur hingegen konnte ein derartiger Ausdruck für einen guten Helden kaum in Frage kommen. Habicht, S. 68 ff.
- (419) Bauch, S. 123. Die Jugendlichkeit ist als Attribut des tugendhaften, gottgefälligen Ritters zu interpretieren (vgl. IV. 2.1.).
- (420) Nach Bauch war es vermutlich eine Lanze. Bauch, S. 123

- (421) vgl. Bauch, Anmerkung 329
- (422) vgl. "Visitors Guide" der Kirche von Aldworth
- (423) Sir Nicholas hatte unter König Eduard III. wichtige Funktionen, war 1336 Seneschall oder "steward" der Gascogne, Schutzwächter vom Tower und Wächter des ältesten Königssohnes Eduard, später Schwarzer Prinz genannt.
- (424) Aus Notizen und Zeichnungen eines Offiziers der königlichen Armee während des Bürgerkrieges von 1642-1648 geht hervor, dass es in der Kirche von Aldworth ursprünglich zehn Grabfiguren gab, die 1644 noch unbeschädigt waren. Aus dem Tagebuch des gleichen Colonel Symonds ist zu erfahren, dass Königin Elizabeth I. zusammen mit Robert Dudley, Earl of Leicester, die Kirche von Aldworth und die zum Teil mit Legenden um Mitglieder der ausgestorbenen Familie de la Beche behafteten Grabfiguren besuchte. Die Zerstörung der Figuren geht auf die diesbezüglichen Cromwell'schen Verfügungen (Acts of Parliament) in den 1650er Jahren zurück (vgl. "Visitors Guide" der Kirche von Aldworth).
- (425) Ähnlich konzipiert ist die Rittergrabfigur von Richard de Stapledon in Exeter aus der Zeit um 1320, bei der am Fuss- und am Kopfende Schildknappe, Page und Pferd dargestellt sind.
- (426) Dieser Mantel soll anzeigen, dass Philip Diener von König Eduard II. war (vgl. "Visitors Guide" der Kirche von Aldworth).
- (427) Es wird vermutet, dass die Figur in Abingdon (Berkshire) und damit ganz in der Nähe von Aldworth gefertigt worden war und von der Kirche in Norton, die zur Zeit der Reformation zerstört wurde, nach Chew Magna überführt worden ist. Fryer, S. 46-48 und S. 100. Tummers zweifelt die mittelalterliche Originalität der Figur an. (Tummers, S. 122)
- (428) Vorbilder aus der römischen Antike gab es generell im mittelalterlichen England durch hier erhaltenes Kulturgut ehemaliger römischer Siedlungen, wie etwa derjenigen in der Umgebung von Dorchester, und auch durch neu nach England gebrachte Antiken. So berichtet Johannes von Salisbury in seiner "Historia pontificalis", dass Bischof Henricus von "Wintonia" von Rom "veteres statuas" nach England mitbrachte. Lehmann-Brockhaus, Bd. 2, Nr. 4760
- (429) Diese Art von Sarkophagen mit dem Bild einer Gestalt auf der Kline stammen aus mittelantoinischer Zeit, also aus

der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n.Chr. Koch,
S. 112/113 und Abb. 110

(430) Koch, S. 113 und Abb. 115

(431) Koch, S. 307

(432) vgl. Bauch, S. 133

(433) vgl. Herbig

(434) vgl. Gerke, S. 321 und Tafel 28

(435) Gerke, S. 320/321 und Tafel 4

(436) Bauch, S. 133

(437) vgl. Garnier, S. 181-184. Eine Vergleichsbasis bietet beispielsweise eine Miniatur, eine Initiale im Buch Hiob in der Bibel von Souvigny aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts; der Prophet ist in entsprechender Pose als vom Teufel Geplagter vergegenwärtigt. Vgl. Garnier, Abb. 62

(438) Bauch, S. 133

(439) Prior and Gardner, S. 649. Die Figur des 'Sterbenden Galliers' im Kapitolin. Museum in Rom, wohl 1622 beim Bau der Villa Ludovisi gefunden und zu den aus der pergamesischen Schule (3. Jhr. v.Chr.) hervorgegangenen Bildwerken auf der Akropolis gehörend, zeigt eine ähnliche, doch keineswegs entsprechende Pose: Der rechte Arm stützt den massiven, in sich zusammensinkenden Körper, die linke Hand drückt auf das angewinkelte Bein, das rechte Bein liegt ausgestreckt, der Kopf ist hängend.

(440) Garnier, S. 117

(441) Fryer nimmt an, dass die verlorenen Waffen der Ritterfigur in Aldworth wie beim Pendant in Chew Magna plaziert waren (Fryer, S. 48), der Schild also auf der Unterlage unter der auf ihn gelegten Hand lag.

(442) Ausser diesen beiden Ritterfiguren weist die Figur des Bürgermeisters Hans Ehinger im Ulmer Münster diese Konzeption auf.

(443) Reinle, S. 45 ff.

(444) Die "chantry" im "perpendicular style" figuriert unter dem Namen "Trinity chapel", da im Innern ein Fresko mit

der heiligen Dreifaltigkeit gemalt ist. Die "chantry" wurde entweder im Auftrag von Edward Despenser oder nach seinem Tod von seiner Gattin erbaut. (vgl. "A Popular Guide to Tewkesbury Abbey" by D.W. MacLagan, 1979, S. 13)

- (445) Um welchen heiligen Theobald es sich bei diesen Gebeinen gehandelt hat, scheint schon bei der Translation nicht klar gewesen zu sein. In Frage kommt der Eremit und Camaldulenser Theobald von Provins (1066 gestorben) oder auch der Regularkanoniker Ubald von Gubbio (1160 gestorben). Wahrscheinlich handelt es sich beim heiligen Theobald in Basel um eine aus Verschmelzung von zwei Legenden entstandene Heiligenfigur. Scarpatetti, S. 159/160
- (446) Drei fragmentarische Grabwächterfiguren - die eine wurde erst 1984 gefunden - im Historischen Museum sind heute die einzigen Ueberreste des Heiligen Grabes aus der Theobaldskapelle. Welchen Standort das Heilige Grab in der Kapelle hatte, ist heute nicht mehr klar. Die Fragmente wurden als Aussenmauernspolien gefunden.
- (447) Sittl, S. 156/157 und S. 177-179
- (448) Garnier, S. 113
- (449) Peil, S. 87 und Habicht, S. 86
- (450) Iwein, 5157-5160
- (451) Garnier, S. 113
- (452) Pepin spricht stattdessen von den Ostfenstern als Bezugspunkt der Ritterfigur in Tewkesbury. Pepin, S. 181
- (453) Reinle, S. 47
- (454) "Cuius corpus Britones balsamo et aromatibus conditum in quadam aenea imagine, ad mensuram staturae suae fusa, mira arte posuerunt. Imaginem autem illam super aeneum equum mirae pulchritudinis armatam et super occidentalem portam Londonarium erectam in signum praedictae victoriae et in terrorem Saxonibus statuerunt." Historia Regum Britanniae, Hammer, S. 204, vgl. Griscom, S. 529
- (455) Bauch, S. 187
- (456) vgl. Reinle, S. 245/246
- (457) Bauch erwähnt in diesem Zusammenhang das Flächenbild von Thiebaut Rupez in Châlons-sur-Marne, wohl aus dem frühen 14. Jahrhundert und den Ritter in höfischem Gewand zu

Pferd und mit dem Jagdfalken zeigend, und die Relieffigur des Ritters Beccadelli in S. Domenico in Imola aus dem Jahr 1341. Letzterer ist in schwerer Panzerung und in kriegerischer Haltung dargestellt. Bauch, S. 189

- (458) Bauch, S. 189-191
- (459) Bauch, S. 192 und Reinle, S. 246. Heute befindet sich das Monument von Bernabó im Museum des Castello Sforzesco.
- (460) Reinle, S. 247
- (461) Boor, Helmut de: Hövescheit (1953); in: Eifler, S. 399
- (462) Erec, 1906 ff.
- (463) Erec, 1954-1966
- (464) In Praise of the New Knighthood, S. 132/133
- (465) Willehalm, 342: 13-15 und 19. Diese ritterlich-höfische Konzeption der Huldigung an die Schönheit steht im Gegensatz zu einem anderen Zeitgeist, der durch die Allegorien der Frau Welt und deren männlichen Pendants, des Versuchers oder Fürsten der Welt, dargestellt wird.
- (466) Parzival, 1. Buch, 308: 1-3
- (467) Zeller-Werdmüller folgert aus einer Profilierung an der linken Längsseite, dass das Monument nicht einfach Grabplatte, sondern Deckel eines Sarkophags oder Platte eines Tischgrabes war. Zeller-Werdmüller, S. 295
- (468) Futterer, S. 112 und S. 192. Die Grabplatte war wie andere Denkmäler im Oetenbacher-Bollwerk eingemauert, und zwar als untere Gesimsplatte einer breiten Schiessschar- te, mit der Bildseite nach unten. Zeller-Werdmüller, S. 295
- (469) Nach Futterer wurde Ulrich I. zwischen 1219 und 1229 geboren (Futterer, S. 112), nach Zeller-Werdmüller vielleicht schon vor 1219, sicher aber vor Ende der 1220er Jahre (Zeller-Werdmüller, S. 296).
- (470) vgl. Dändliker, S. 85-89, Zeller-Werdmüller, S. 296, Handbuch der Schweizer Geschichte, Zürich 1972, Band 1, S. 207/208 und "Geschichte von Stadt und Landschaft Zürich" von Anton Largiadèr, Zürich 1945, 1. Band, S. 48, 50 und 85

- (471) Für das Jahr 1280 wird bereits Ulrichs Sohn und Nachfolger Lütold VIII. erwähnt. Vgl. Nabholz, S. 64. In den "alten Chroniken oder Denkwürdigkeiten der Stadt und Landschaft Zürich von den ältesten Zeiten bis 1820", neu bearbeitet von Friedrich Vogel, Zürich 1857, wird als Sohn und Nachfolger von Ulrich I. Lütold VII. angegeben (S. 667). Dändliker erwähnt Lütold VII. als Angehöriger des Manessekreises.
- (472) vgl. Nabholz, S. 64-83
- (473) "diu magt si brähte und begunde clagen,
der mantel waere âne snuor.
Cunnewâre sus gevuor,
von blanker sîte ein snüerelîn
si zucte und zôch ez im dar in."
Parzival, I. Buch, 306: 16-20
- (474) vgl. Herbig, Tafel 14
- (475) Im 15. Jahrhundert kommt die vornehme, ritterliche Gebärde des Zuschauenden, der beide Daumen in den schmalen Gurt eingeschlagen hat, vor. Lommatzsch, S. 40
- (476) Parzival, 1. Buch, 311: 13, vgl. Kapitel III.4. über das Ideal des "miles christianus".
- (477) Futterer, S. 112
- (478) Mâle, 3. Band, D'Art religieux de la fin du moyen âge, S. 434
- (479) Bauch, S. 229
- (480) George, S. 58
- (481) vgl. Guilhermy, S. 7, Greenhill, Band 2, S. 127 und George, S. 64
- (482) Guilhermy, S. 7
- (483) George, S. 55-65
- (484) Im Chor von St-Clément zeigen sich drei Stellen auf dem Boden, die einst von Grabplatten belegt gewesen sein müssen. Da die Platte von Conte Chase Conée 102 Zentimeter auf 224 Zentimeter misst, kommen zwei der drei Stellen im Chor wegen minderer Grösse als ursprünglicher Standort überhaupt nicht in Betracht. Lediglich beim mittleren und grössten Rechteck mit den Massen 144 auf 237 Zentimeter könnte es sich um den ursprünglichen Standort der Grabplatte des sienesischen Finanziers gehandelt haben.

- (485) Wenn die Platten wie diejenigen von Conte Chase Conée aus hartem, feinkörnigem Kalkstein, einem üblichen Material für Monumente der Region von Paris, im Boden lagen und genügend verschont blieben vor Abnützung durch Darüberschreiten, so konnten sie mit ihren Ritzzeichnungen jahrhundertlang überdauern. Die vertikale Position an der Wand hingegen konnte sie gefährden. Denn es können sich in diesem Fall in der obersten Steinschicht der Platte Blasen bilden, die Schicht löst sich Stück für Stück ab, in der Folge dieses Prozesses verblasst oder verschwindet die eingeritzte Zeichnung. Prost, S. 10. Der Schaden bei der Platte von Conte Chase Conée ist infolge Einwirkung von auf Kalk ansprechendem Salpeter von der Mauer her beträchtlich, namentlich in der unteren und der mittleren Partie des Monumentes.
- (486) Nach Guilhermy handelt es sich um einen Hasen und um ein Kaninchen: Das Kaninchen auf der Seite des Windhundes ist durch aufgestellte Ohren gekennzeichnet, der Hase auf der anderen Seite durch seine an den Rücken geschmiegte Ohren. Guilhermy, S. 8
- (487) Châtres ist der alte Name von Arpajon. Diesen und weitere Hinweise verdanke ich Madame M. Thibierge in Arpajon und dem Geistlichen von St-Clément.
- (488) Guilhermy erinnert an eine frühere Interpretation, nach der der Name Chase Conée dem italienischen Caccia-Conigli, also dem Begriff Kaninchenjagd entspricht. Guilhermy, S. 7
- (489) vgl. Mohlsdorf, S. 246-249
- (490) Iwein, 283-285
- (491) Im "Erec" fällt der Sperber der schönsten Dame zu. Erec, 674 ff.
- (492) Parzival, 1. Buch, 163: 7-12
- (493) Apokalypse, 18: 1-3
- (494) vgl. Bodleian Picture Books, Book No 14, English Rural Life of the Middle Ages, 1965, fol 73
- (495) Lammers, S. 231-237
- (496) vgl. Bauch, Anmerkung 174
- (497) Lommatzsch, S. 43
- (498) Rolandslied, 6685-6891

- (499) Borst, in: Borst, S. 233/234
- (500) Dabei ist auch an die Stelle im Bericht "Von Carolo dem grossen kayser zu Rom der behailigt ist worden" zu denken, in der Karl der Grosse Gott um ein Zeichen bittet. Daraufhin fällt "hymelischer tau" vom Himmel auf das heilige Kreuz, auf dem es grünt und Blumen wachsen. Karl füllt seinen rechten Handschuh mit diesen Blumen, und der gefüllte Handschuh hängt durch ein Wunder geraume Zeit in der Luft. Stammeler, Spätlese des Mittelalters, S. 6
- (501) vgl. Bauch, S. 161
- (502) vgl. Bauch, S. 286/287
- (503) vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie (Hg. E. Kirschbaum), Band 2, S. 221/223 und Michel, S. 94/95
- (504) Nach Bauch ist das Motiv der das Kissen haltenden zwei Engel in der gotischen Sepulkralkunst wahrscheinlich von den Reliefs hinter Nischengräbern übernommen worden. Bauch, S. 67. Ob die Engel das Kissen haltend, wie in Ingham den Helm hochhaltend oder wie auf Flächenbildern Weihrauchfässer schwingend dargestellt sind, ist letztlich nicht entscheidend. Wichtig ist der ikonologische Zusammenhang mit der Seelenerhebung. Vgl. die Figur des sogenannten Landolin-Sarkophages im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe, IV. 3.2.
- (505) In der Wahl der Jagdmotive der Grabplatte von Conte Chase Conée nahestehend ist die Grabplatte von Thiebaut Rupez in Châlons-sur-Marne, wohl im frühen 14. Jahrhundert gefertigt. Hier wurde das Bild des Verstorbenen als höfisch gekleideter auf dem Pferd sitzender Reiter in den Stein geritzt. Auf der rechten Hand sitzt der Jagdfalke. Unten auf der Platte wurden zwei sitzende Jagdhunde, oben zwei je ein Weihrauchfass schwenkende Engel dargestellt. Vgl. Bauch, S. 189
- (506) Meyer, S. 113-117. Meyer weist unter anderem auf die Idee des zweifachen Todes von Leib und Seele und der Erlösung von diesem doppelten Tod durch Christus hin. Meyer, S. 116
- (507) Vielleicht haben die verschieden dargestellten Ohren der verfolgten Hasen mit dieser theologischen Konzeption zu tun. Beim Physiologus (Seel, S. 47/48) findet sich die Anweisung, dass der Hase aufwärts fliehen, die Seele also den unbequemen Weg wählen soll. Es ist nicht auszuschliessen, dass mit dem Hasen mit den zurückgelegten Ohren beim rechten Fuss von Conte Chase Conée der aufsteigende, zum Seelenheil führende Weg und mit dem Hasen

mit den aufgestellten Ohren der abfallende Weg zum Irdischen und zur Verdammnis angedeutet ist.

- (508) Reinle bezeichnet die Darstellung des ins Grablinnen gewickelten Leichnams als erste, diejenige des nackt daliegenden Körpers als zweite Stufe. Reinle, S. 228
- (509) Selbstverständlich gab es auch schon vor dem 14. Jahrhundert in der Sepulkralkunst andere als idealisierte Figuren. Es ist vor allem an die südlich der Alpen vorgezogene Darstellung des tot abgebildeten Verstorbenen zu denken. Oder etwa auch das Grabbild des 1302 verstorbenen Wolfhard von Rot in Augsburg zeigt den Bischof in realistischer Art mit eingefallenem Gesicht, geschlossenen Augen, magerem Körper und kraftlos daliegenden Händen, ohne eine eigentliche Transi-Figur zu sein.
- (510) Maurer, Band 1, S. 254
- (511) Rosenfeld, Totentanz, S. 38-41
- (512) Haeser, S. 147 und Le Goff, La civilisation, S. 140
- (513) vgl. Döring-Hirsch, S. 6
- (514) Bei den Anselmischen Fragen handelt es sich um einen Fragenkatalog, der dem heiligen Anselmus, Bischof von Canterbury, zugeschrieben wird. Dabei wurden dem Sterbenden auf Sühne ausgerichtete Fragen gestellt, die dieser kurz zu beantworten hatte. Falk, S. 38
- (515) Eine ähnliche Vorstellung gab es in der Antike: Ungerechten Menschen schrieb man einen von Striemen und Narben gezeichneten Rücken zu. Stammeler, Frau Welt, S. 27/28. Auch eine Verbindung mit der alttestamentarischen Figur der Eva als Versucherin ist herzustellen.
- (516) vgl. beispielsweise Parzival, 1. Buch, 27: 15-28
- (517) Iwein reisst sich in seinem Schmerz über Laudines Abkehr von ihm, seine höfische Erziehung vergessend, sein Gewand vom Leib und läuft nackt in die Wildnis (Iwein, 3221 - 3236). Scherer interpretiert diese Handlung Iweins auch als Reue (Scherer, S. 52/53). In der Literatur werden auch gefangene Ritter als teilweise oder ganz nackt und damit in einer schmachvollen Situation geschildert (vgl. Iwein, 4927-4950, Erec, 5397-5428).
- (518) Diese Auffassung lässt sich weniger aus der christlichen als aus der platonischen Lehre erklären, aus der Unterscheidung zwischen Geist und Materie, zwischen Seele und

Körper, die allerdings nur sehr bedingt auf das Christentum mit seiner genuin ganzmenschlichen Vorstellung zu übertragen ist.

- (519) vgl. Döring-Hirsch, S. 21 und Evans, S. 222
- (520) vgl. Inventaire des archives du château de La Sarra, par A. Wagnon (1787), fol. 166, A 1. (Die Bezeichnung A 1 für die Arbeit von Wagnon stammt aus dem Inventaire des Archives du château de La Sarra, leguées par M.H. Mandrot à l'Etat de Vaud, soit aux Archives Cantonales, 1926; Standort: Archives Cantonales Vaudoises, Lausanne.) Wagnon fasste die Urkunde fol. 166, die wie grösstenteils das andere Urkundenmaterial von La Sarraz durch einen Brand 1802 vernichtet wurde, folgendermassen zusammen: "Le chapelain reconnait en faveur de Nicod de La Sarraz que François son ancêtre mort en 1369 avait été le fondateur de cette chapelle. 1487."
- (521) Die Kapelle wurde bis ins 19. Jahrhundert als Familiengruft benutzt.
- (522) Von ausserordentlicher Aehnlichkeit im architektonischen Aufbau ist das Dynastengrabmal in der Kollegiatskirche in Neuchâtel, 1372 errichtet und wohl noch vom 1373 verstorbenen Grafen Louis von Neuchâtel in Auftrag gegeben. Es ist die gleiche bildhauerische Tradition für die Monumente in La Sarraz und Neuchâtel anzunehmen. In Neuchâtel handelte es sich ursprünglich nicht um ein Nischengrab, sondern das Monument stand ehemals frei, die Arkaden waren gegen zwei Seiten geöffnet.
- (523) Das Wappen von La Sarraz ist fünfmal von Silber und Blau gespalten, das rote Haupt mit drei goldenen Sternen versehen.
- (524) Die Helmzier von La Sarraz ist ein bärtiger Männerkopf mit Phrygiermütze; dieses Zimier soll auf die Gestalt des Ahnen Ebal I. anspielen, der gemäss Legende sehr alt geworden sein soll. Perrochon, S. 3. Die Helmzier von Oron besteht aus einem mit den Spitzen nach unten gerichteten Sichelmond mit einem kleinen Stern und darüber angebrachtem Reiherkamm.
- (525) Doering, S. 298
- (526) Reiners, S. 319, Anmerkung 99
- (527) Ob es sich bei den schematisch auf Armen und Beinen verteilten Tieren um Schlangen oder Würmer handelt, bleibt Sache der Interpretation. Für Würmer sind die teilweise mehr als dreissig Zentimeter aus der Leiche herausragen-

den Tiere zu lang und zu dick. Für Schlangen wiederum haben sie ein zu geringes Körpervolumen, zudem weisen sie keine Schlangenköpfe auf.

- (528) Es ist nicht auszuschliessen, dass das Verdecken der Augen durch die Kröten in Zusammenhang mit dem Glauben an "den bösen Blick" steht.
- (529) Die sogenannten Brûle-papiers verbrannten in erster Linie Urkunden feudalen Charakters. Nicht gut brennbare Materialien wurden in die Venoge geworfen, aus der sie von Einwohnern von La Sarraz, die ihren Seigneurs nicht feindlich gesinnt waren, wieder herausgefischt und instand gestellt wurden. Charrière, avant-propos.
- (530) Allerdings könnte es sich auch bei einer späteren Datierung gleichwohl um die inzwischen verstorbenen Söhne von François I. anstatt um seine Enkel handeln. Die Baldachine über den Köpfen der beiden Ritterfiguren sprechen möglicherweise für diese erste Identifikation.
- (531) Auch zu Marguerite, einer der vier Töchter von François I., unverheiratet geblieben, würde dieses Sinnbild der Unfruchtbarkeit passen. Ebenso blieb Marguerite de Vufflens, die Gattin von Aymon III., kinderlos (Charrière, S. 393). Es ist aber nicht einzusehen, dass bei einem Dynastengrabmal eine Tochter oder eine Schwiegertochter ohne Nachfolger dargestellt worden wäre, genoss doch eine Frau primär als Ehefrau und Mutter des Nachfolgers Macht und Ansehen (vgl. Rosenfeld, Handbuch, S. 130). - Die Weinranken gehören nicht zur damals üblichen Totenflora.
- (532) vgl. Reiners, S. 70, Naehrer, S. 24, Decollogny, Cent églises vaudoises, S. 94 und Monvert, S. 269
- (533) Einen ganz ähnlichen Eindruck macht das Kostüm beim Grabbild von Günter XXV. von Schwarzburg in der Liebfrauenkirche in Arnstadt: Das Kostüm ist ebenfalls durchgeknöpft, der Gürtel sitzt tief, bei der Taille ist die Gewandung ebenfalls enganliegend. Günter XXV. starb 1368. Auch das Fehlen eines Brustharnischs, der sich gegen Ende des 14. Jahrhunderts durchsetzte, lässt sich mit einer Datierung um 1370 vereinbaren.
- (534) vgl. Sronkova, S. 169. Derartige Knopfreihe bei Frauengewändern waren bis Ende des 14. Jahrhunderts üblich. Auch eine Kleiderordnung von Strassburg aus dem Jahr 1370 geht darauf ein. Thiel, S. 201
- (535) Bereits etwas später als 1370 ging die modische Tendenz dahin, dass die Enden der Ärmel fast den ganzen Handteller umfassten.

- (536) Der "kruseler", bereits im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts üblich, wurde im Laufe der Zeit mit mehr Rüschchen, so wie bei der grösseren Frauenfigur in La Sarraz, versehen (Thiel, S. 211). Die Häubchenform der anderen Frauenfigur kam nach der Jahrhundertmitte auf.
- (537) vgl. Deutscher Kulturatlas, S. 106
- (538) Copies de droits valant pour le baron de la Sarra contre la ville de la Sarra, le curé d'Orny, 1363-1598 (Inventaire des Archives du château de la Sarra, B 7)
- (539) Charrière, S. 383 und S. 386, Naeher, S. 15. Nach Gingins (S. 120) war François I. bereits im Jahr 1344 Landvogt der Waadt.
- (540) Gingins, S. 120/121
- (541) Dictionnaire historique sur La Sarra et les Gingins, avec copies de chartes, 3 vol., de F. de Gingins (Inventaire des Archives du château de la Sarra, A 5)
- (542) Charrière, S. 389. Marie d'Oron starb kurz nach ihrem Gatten, im Jahr 1364.
- (543) vgl. Analyses et extraits de documents des Archives Cantonales Vaudoises concernant la maison de La Sarra, de F. de Gingins (Inventaire des Archives du château de La Sarra, A 7). Diese Urkunde über den Verkauf des Lac de Joux wurde zuerst lateinisch, dann französisch abgefasst.
- (544) Gingins, S. 121. Charrière (S. 396) schreibt, dass François II., der Sohn von François I., in der Lombardei in Kriegsgefangenschaft geriet und die Vasallen für ihn 1364 das Lösegeld aufbrachten. Charrière äussert sich nicht dazu, ob sowohl der Vater und später auch der Sohn in der Lombardei in Gefangenschaft gerieten, oder ob es sich nur um ein einziges derartiges Geschehen handelte, das entweder François I. oder François II. zuzuordnen ist. - Aus einer Abschrift aus dem 18. Jahrhundert einer Urkunde von 1355 ist ersichtlich, dass François I. im Falle einer Gefangenschaft seiner Person Hilfe und bei einer Pilgerfahrt Unterstützung von seinen Vasallen verlangte: "Nec non ab omni auxilio, seu adjutorio in quibus teneri possent, adpresens et in futurum ipsi omnes homines heredes seu posteritas eorum dictis conjugibus vel suis heredibus, ratione et ex causa militie, peregrinationis ultra mare, dotationis filiarum, pensionis corporis seu captationis, emptionis, acquisitionis vel acquiramenti quarumcunque rerum, et etiam alterius casus et generis, cujuscunque auxilii quod gallice appellatur aytere." Cahier contenant une transaction entre François de La Sarra et

Marie d'Oron au sujet de la terre de Châtelard, 1355.
Copie du 18e siècle (Inventaire des Archives du château
de la Sarra, B 6)

- (545) 1323 starb seine Mutter, Agnès de Vaugrenans. Charrière, S. 372
- (546) Gingins, S. 120. Auch Monvert (S. 271) erwähnt diese Erklärung als Todesursache von François I. ohne Quellenangabe.
- (547) Die Kröten existierten im Volksglauben als Sinnbilder für Krankheiten, die man anderen in den Leib hext (Stammler, Frau Welt, S. 33). Andererseits glaubte man auch an die Heilkraft von Kröten, indem diese Gift aus Wunden wogsaugten. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 5, S. 617
- (548) Charrière, S. 387 und S. 398
- (549) In Neuchâtel scheint im Jahr 1349 ein Drittel der Einwohner der Pest erlegen zu sein. Chambrier, S. 81/82
- (550) Haeser, S. 141
- (551) Haeser, S. 136
- (552) Lersch, S. 137/138
- (553) Haeser, S. 184. Guy de Chauliac in Avignon, der Leibarzt von Papst Urban V., beschreibt die beiden Phasen der Pest von 1348 und 1360 folgendermassen:
"Et habuit duos modos. Primus fuit per duos menses cum febre continua et sputo sanguinis. Et isti moriebantur infra tres dies. Secundus fuit per residuum cum febre etiam continua et apostematibus et anthracibus in exterioribus, potissime in subasellis et inguinibus. Et moriebantur infra quinque dies." Chirurgia, tract. II. cap. 5 des Guidonis de Chauliaco, in: Haeser, S. 175
- (554) vgl. Bericht des Arztes Dionysos Secundus Colle aus Beluno, *Medicina practica, sive methodus cognoscendorum et curandorum omnium affectuum malignorum et pestilentium*, in: Haeser, S. 169
- (555) Haeser, S. 106
- (556) Döring-Hirsch, S. 57
- (557) vgl. Schmidt, S. 105
- (558) vgl. Cohen, S. 80

- (559) Stammler, Frau Welt, S. 30
- (560) Handbuch des deutschen Aberglaubens, Band V, S. 610
- (561) Cohen, S. 59 und S. 83
- (562) Meyer, S. 123-127. Die Zahl Acht ist nach Meyer (S. 139-141) im Zusammenhang mit Auferstehung und Ewigkeit zu sehen. Vgl. Kapitel V. und Anmerkung 591.
- (563) J.J. Reithard fasste die Sage in Verse. J.J. Reithard: Geschichten und Sagen aus der Schweiz, Frankfurt am Main 1853, S. 438-443
- (564) vgl. Bauch, Anmerkung 225
- (565) Tummers, S. 89
- (566) Die byzantinischen Kaiser forderten von ihren Untertanen Adoration, die durch diesen Gestus ausgedrückt wurde. Sittl, S. 151
- (567) Demisch, S. 145
- (568) Dabei ist anzunehmen, dass sich die Fürbitte mehr auf das unmittelbare Endgericht für die Seele des Verstorbenen als auf das Endgericht am Jüngsten Tag ausrichtet. 1336 wurde die hochscholastische Lehre vom unmittelbaren Endgericht von Papst Benedikt XII. zum Kirchendogma erhoben. Dadurch wurde die Lehre vom Endgericht am Jüngsten Tag in gewissem Sinn entwertet. Rosenfeld, Totentanz, S. 44/45
- (569) Chihaia, S. 222/223
- (570) Reinle, S. 219/220
- (571) Blöcker, S. 15
- (572) Nach Bauch (S. 255) scheint beim Grabmal von La Sarraz alles, Kadaver und Fürbitte der Verwandten, auf das Irdische beschränkt zu sein.
- (573) Freundlicherweise hat mir Frau Dr. Eva Zimmermann vom Badischen Landesmuseum in Karlsruhe ihre neuen Forschungsergebnisse von 1984 über die Figur zur Verfügung gestellt. Vgl. Katalogtext im Museum.
- (574) Dieses recht naturalistisch dargestellte Detail erinnert an das Gedicht "Von des todes gehugde" von Heinrich von Melk, und zwar an die Stelle, wo die Frau ihren toten Mann betrachtet:

"nu schowe in an allen mitten.

Da ist er geblaet als ein segel."

Vgl. Anmerkung 27. Dieses frühmittelhochdeutsche Gedicht zeigt einmal mehr, dass die Todesdrastik nicht erst mit dem Schwarzen Tod aufkam, sondern dass sie im 14. Jahrhundert lediglich intensiviert wurde. Auch die Figur in Karlsruhe aus der Zeit um 1320 ist ein Zeugnis der bereits vor dem Schwarzen Tod bestehenden Todesdrastik.

(575) vgl. Ausführungen von Eva Zimmermann

(576) Eva Zimmermann stellt fest, dass eine Identifizierung als heiliger Landolin kaum richtig sein kann, da dieser Heilige nach der Legende enthauptet, und nicht - wie hier dargestellt - erdolcht wurde. Auch die Geschichte des heiligen Königs Dagobert II. entspricht nicht der hier vergegenwärtigten Szene.

(577) Schon in der Spätantike gab es Darstellungen, bei denen eine mythologische Figur ein Stück Stoff bogenförmig über den Kopf gespannt hält, die Enden etwas herunterziehend, gleichsam als Symbol des Himmels. Vgl. Sarkophag des Junius Bassus, 359 n.Chr., oder eine entsprechende eschatologische Darstellung in der Vivian-Bibel aus dem 9. Jahrhundert, bei der Christus dieses Symbol des Himmels über sich hält. Kantorowicz, Abb. 9 und 11. In Karlsruhe handelt es sich um ein von den beiden Engeln rundbogig aufwärts statt abwärts gehaltenes Stück Stoff, das ebenfalls als Himmelstuch aufgefasst werden kann.

(578) Bauch, S. 253 und Reinle, S. 228

(579) Das in St-Martial in Avignon errichtete Monument befindet sich im Musée Calvet in Avignon. Nach Zeichnungen ist zu erkennen, dass es sich ursprünglich um ein zehnstufiges Grabmal gehandelt hat: In den fünf oberen Abschnitten des Grabmonuments war Kardinal Lagrange als Kniender abgebildet, neben Maria, Christus, Engeln und weiteren Figuren. Die zwei untersten, erhaltenen Abteilungen des Monuments behielt man der Idee des Doppelgrabmals vor: der in Kardinalsgewändern repräsentierten Figur und dem Bild des nackten Leichnams. Cohen, S. 12-14 und S. 33-38

(580) Garnier, S. 229

(581) vgl. Kantorowicz, S. 435 und Reinle, S. 228

(582) Reinle, S. 233-235

(583) Diesen Hinweis verdanke ich dem Stadtarchivar von Bad Waldsee, Michael Barczyk.

- (584) Michael Barczyk: Wie der Eiserne Mann fast einmal ausser Landes kam; in: Unser Gast (Kurmagazin), Bad Waldsee, 15. Juni 1984, Nr. 16, S. 3
- (585) Kantorowicz, S. 431
- (586) Ein Beispiel dieser neu geformten Geisteshaltung ist das Grabmal von Valentine Balbiani (1572 gestorben), von Germain Pilon gemeisselt und heute im Louvre. Zwei Inschriften lauteten: "Qui bien aimé pas oublié" und "Mort n'est pas qui vit en ciel". Cohen, S. 174
- (587) Bauch, S. 269 und Reinle, S. 326. Das Grabmonument wurde zwischen 1477 und 1483 zusammen mit der von Philippe Pot in Cîteaux gestifteten Kapelle in Auftrag gegeben, möglicherweise dem Bildhauer Antoine Le Morturier.
- (588) Schwarz war im Mittelalter Trauerfarbe. So ist im Erec von "swarz riuwevar" die Rede (Erec, 9857). In der Antike wurde das Weinen und Trauern manchmal ebenfalls durch das über das Gesicht gezogene Gewand geschildert. Sittl, S. 275
- (589) Habicht, S. 134
- (590) Nach Garnier kann der gesenkte - wie in gemildertem Ausdruck auch der seitlich geneigte (vgl. IV. 1.8.) - Kopf Demut, Schuld, Verzweiflung, Schmerz, Geschlagenheit und Traurigkeit ausdrücken. Garnier, S. 141
- (591) Dieser Ausdeutung der Zahl Acht entsprechen alttestamentarische Präfigurationen: In der Sintflut werden durch Noahs Arche acht Menschen gerettet (Genesis, 6:18), im 6. Psalm, der im Mittelalter als zentral für die Thematik Endzeit und Auferstehung galt, ist am Anfang von einem Saitenspiel im achten Ton die Rede. Im neuen Testament werden sowohl Johannes der Täufer als auch Christus am achten Tag nach der Geburt beschnitten (Lukas, 1:59 und 2:21). Meyer, S. 139-141
- (592) Reinle, S. 208
- (593) Reinle, S. 250
- (594) Reinle, S. 212
- (595) Bauch schreibt generell über mittelalterliche Bildnisse: "Daher lassen sie sich auch nicht aufreihen im Sinne einer durchgehenden oder gezielten oder 'notwendigen' Wandlung oder 'Entwicklung'. Werke der Kunst sind ihrem Wesen nach nicht Veranschaulichungen oder Merkmale oder

Spiegelungen eines 'Prozesses'." (Bauch, S. 2) Und bezüglich der Grabmalkunst ist zu lesen: "Gerade Grabmäler verlangen eigentlich mehr als jedes andere Kunstwerk nach einer monographischen Behandlung." (Bauch, S. 6)

(596) Iwein, 15-17

(597) Reinle, S. 195/196

(598) Brückner, S. 106

(599) Im "Erec" beziehen sich die letzten Zeilen des Romans auf das "êwige lîbe" (Erec 10129). (Vgl. III. 4.)

(600) Reinle hält fest, dass wichtigster Zweck der Inschrift das genaue Festhalten des Todestages war, an dem man alljährlich die Jahrzeit für den Verstorbenen las (Reinle, S. 208). Festgehalten wurden die Anniversarien, die Tage der Gedächtnismessen, auch in Jahrzeitbüchern der Kirchen.

(601) Willehalm, 357: 22-27

(602) Vers 368 der 1. Fassung des Eisenacher Zehnjugfrauen-spiels, vgl. Schneider (Hg.), S. 32, 35, 38, 39. In der zweiten, etwa 50 Jahre später entstandenen Fassung des Eisenacher Zehnjugfrauenspiels lautet die Absage von Jesus: "ir spade ruwe daug zu nicht." (Vers 461 der zweiten Fassung).

(603) Schneider (Hg.), S. 49/50. - Im Berner Weltgerichtsspiel des 15. Jahrhunderts spricht Jesus zu Maria, dass sie sich aller reuigen Sünder annehmen solle:
"Kein sündler sol werden verlorn,
Der zu dir fliet, e das er stirbet."
(Verse 773/774, in: Stammler (Hg.), S. 30). Also auch hier wird die Auffassung der Notwendigkeit der Reue vor dem Tod vertreten.

(604) Reinle, S. 9

(605) Der Akt der Auferstehung wurde allerdings in der mittelalterlichen und auch in der späteren Grabmalkunst nur höchst selten explizit dargestellt. Reinle, S. 235/236

BIBLIOGRAPHIE

QUELLEN

- * Bernard of Clairvaux: In Praise of the New Knighthood. Translated by Conrad Greenia. Bernard of Clairvaux Treatises III (Cistercian Fathers Series, number nineteen). Kalamazoo 1977
- * Geoffrey of Monmouth: Historia Regum Britanniae. Edited by Acton Griscom. London, New York, Toronto 1929
- * Geoffrey of Monmouth: Historia Regum Britanniae. A variant version edited from manuscripts by Jacob Hammer. Cambridge (Massachusetts) 1951
- * Gottfried von Strassburg: Tristan. Hg. von Karl Marold. Berlin 1969
- * Hartmann von Aue: Erec. Mittelhochdeutscher Text und Uebersetzung von Thomas Cramer. Frankfurt am Main 1972
- * Hartmann von Aue: Iwein. Text der siebenten Ausgabe von G.F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff. Uebersetzung und Anmerkungen von Thomas Cramer. Berlin 1968
- * Haeser, Heinrich (Hg.): Quellenanhang in: Geschichte der Medicin und der epidemischen Krankheiten, Band III. Jena 1882. S. 157-182
- * Innozenz III.: De contemptu mundi. Köln 1681, 12°
- * Die Klingenberger Chronik. Hg. von Anton Henne. Gotha 1861
- * Lehmann-Brockhaus, Otto (Hg.): Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahr 901 bis 1307. 5 Bände. München 1955-1960
- * Langosch, Karl (Hg.): König Artus und seine Tafelrunde. Europäische Dichtung des Mittelalters. Stuttgart 1980
- * Mathaei Parisiensis, monachi sancti Albani, chronica majora, vol. IV. Edited by Henry Richardus Luard. London 1877
- * Maurer, Friedrich (Hg.): Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. 3 Bände. Tübingen 1964-1970
- * The Norfolk Garland. A Collection of the Beliefs and Practised, Proverbs, Curious Customs, Ballads and Songs, of the

- People of Norfolk, as well as Anecdotes. Edited by John Glyde. London 1872
- * Der Physiologus. Uebertragen von Otto Seel. Zürich und Stuttgart 1960
 - * Quintilians Lehre vom Gestus; in: Sittl Carl, Die Gebärden der Griechen und Römer. Leipzig 1890. S. 350-362
 - * Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutscher Text und Uebersetzung. Hg. von Dieter Kartschoke. Frankfurt a.M. und Hamburg 1970
 - * Das Rolandslied in den Bildern der Heidelberger Handschrift. Mit verbindendem Text und Erläuterungen von Wilfried Werner. Wiesbaden 1977
 - * Rosenfeld, Hellmut (Hg.): Quellentexte in: Der mittelalterliche Totentanz. Köln 1986, S. 308-336
 - * Inventaire des Archives du château de La Sarra, léguées par M.H. de Mandrot à l'Etat de Vaud, soit Archives Cantonales, 1926 (Standort: Archives Cantonales Vaudoises, Lausanne)
 - * Schneider, Karin (Hg.) 'Pontus und Sidonia' in der Verdeutschung eines Ungenannten aus dem 15. Jahrhundert. (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, Heft 14). Berlin 1961
 - * Schneider, Karin (Hg.): Das Eisenacher Zehnjugfrauenenspiel. (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, Heft 17). Berlin 1964
 - * Schröder, Edward (Hg.): Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Berlin 1959
 - * Stämmler, Wolfgang (Hg.): Berner Weltgerichtsspiele. Aus der Handschrift des 15. Jahrhunderts. (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, Heft 15). Berlin 1962
 - * Stämmler, Wolfgang (Hg.): Spätlese des Mittelalters, I. Weltliches Schrifttum. (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, Heft 16). Berlin 1963
 - * Wolfram von Eschenbach: Willehalm. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Uebersetzung und Anmerkungen von Dieter Kartschoke. Berlin 1968
 - * Wolfram von Eschenbach: Parzival. Band 1 und 2. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Uebersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok. Stuttgart 1981

SEKUNDAERLITERATUR

- * Amira, Karl von: Die Dresdner Bilderhandschrift des Sachsen-spiegels. 2. Band: Erläuterungen, Teil 1 und Teil 2. Leipzig 1925, 1926
- * Antón, Francisco: Monasterios medievales de la Provincia de Valladolid. Valladolid 1942
- * 1000 Jahre Babenberger in Oesterreich. Stift Lilienfeld. Niederösterreichische Jubiläumsausstellung, Katalog. Wien 1976
- * Bach, E.: Le tombeau de François Ier de la Sarra-Montferrand à la Sarra. Congrès archéologique de la Suisse Romande. 1953
- * Bargheer, Ernst: Eingeweide. Lebens- und Seelenkräfte des Leibesinneren im deutschen Glauben und Brauch. Berlin und Leipzig 1931
- * Bauch, Kurt: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa. Berlin und New York 1976
- * Baum, Julius: Gotische Bildwerke Schwabens. Augsburg und Stuttgart 1921
- * Baumhauer, Hermann: Der Herlin-Altar zu Bopfingen und seine Stadtkirche. Stuttgart und Aalen 1972
- * Blankenburg, Wera von: Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter. Leipzig 1943, 4°
- * Blöcker, Monica: Sterben im Mittelalter; in: Volkshochschule 9, Jahrgang 1975, Heft 2, Zürich, S. 12-20
- * Blomefield's Norfolk. An Essay towards a Topographical History of the County of Norfolk, containing a Description of the Towns, Villages and Hamlets, with the Foundations of Monasteries, Churches, Chapels, Chantries and other Religious Buildings. By the late Rev. Charles Parkin. Vol. VIII, X, XI, London 1808, 1809, 1810
- * Boase, Thomas S.R.: Death in the Middle Ages. Mortality, Judgement and Remembrance. London 1972
- * Borg, Alan: Arms and Armour in Britain. London 1979, 2°. (Her Majesty's Stationery Office)
- * Borgwardt, Ernst: Die Typen des mittelalterlichen Grabmals in Deutschland. Diss. phil. Freiburg i.Br. 1939

- * Borst, Arno (Hg.): Das Rittertum im Mittelalter. (Wege der Forschung, Band 349). Darmstadt 1976
- * Boutell, Charles: Christian Monuments in England and Wales. An Historical and Descriptive Sketch of the Various Classes of Sepulchral Monuments which have been in use in this Country from the Era of the Norman Conquest to the Time of Edward the Fourth. London 1854
- * Breede, Ellen: Studien zu lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts. Halle 1931
- * Brieger, Peter: English Art 1216-1307. Oxford 1957
- * Brückner, Wolfgang: Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies. Berlin 1966
- * Bumke Joachim: Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhundert. Heidelberg 1977, 2°
- * Busch, Harald und Bernd Lohse (Hg.): Romanische Plastik in Europa. Frankfurt am Main 1961
- * Chambrier, Frédéric de: Histoire de Neuchâtel et Valangin jusqu'à l'avènement de la maison de Prusse. Neuchâtel 1840
- * Charrière, M.L. de: Les dynastes de La-Sarra et la baronnie de ce nom. (Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire de la Suisse Romande, Tome XXVIII). Lausanne 1873
- * Chessex, Pierre: La Sarraz und Umgebung. Bern 1948
- * Chihaia, Pavel: Resumé de 'sfirsit si inceput de eo, reprezentări de cavaleri la începuturile renasterii'. 1977
- * Cohen, Kathleen: Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance. Berkeley, Los Angeles, London 1973
- * Cook, Malcolm: Discovering Brasses and Brass Rubbing. A pocket guide to monumental brasses throughout Britain, their history, importance and location, with county lists and hints on brass rubbing. Haverfordwest 1976, 7°
- * Dändliker, Karl: Geschichte der Stadt und des Kantons Zürich. 1. Band: Vorgeschichte der Stadt und der Landschaft bis 1400. Zürich 1908
- * Decollogny, Adolphe: Guide héraldique du château de la Sarra. Lausanne 1961

- * Decollogny, Adolphe: Cent églises vaudoises. Lausanne 1971
- * Delort, Robert: Le moyen âge. Histoire illustrée de la vie quotidienne. Lausanne 1972
- * Demisch, Heinz: Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst. Stuttgart 1984
- * Denholm-Young, N.: The Country Gentry in the Fourteenth Century. With Special Reference to the Heraldic Rolls of Arms. Oxford 1969
- * Deonna, W.: La sculpture suisse des origines à la fin du XVI^e siècle. Basel 1946
- * Deutscher Kulturatlas, Band II: Vom Ritter zum Patrizier. Beitrag von Paul Post. Hg. von Gerhard Lüdtkke und Lutz Mackensen. Berlin und Leipzig 1963
- * Doering, Oscar: Deutschlands mittelalterliche Kunstdenkmäler als Geschichtsquelle. (Hirsemanns Handbücher, Band VII). Leipzig 1910
- Döring-Hirsch, Erna: Tod und Jenseits im Spätmittelalter. Zugleich ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums. (Studien zur Geschichte der Wirtschaft und Geisteskultur, hg. von Rudolf Häpke, Band II). Berlin 1927
- * Duplain, Georges et Ernest Manganel: Château du Milieu du Monde. Lausanne 1972
- * Eifler, Günter (Hg.): Ritterliches Tugendsystem. (Wege der Forschung, Band 56). Darmstadt 1970
- * Erlande-Brandenburg, Alain: Le roi est mort. Etude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle. (Bibliothèque de la Société Française d'archéologie, 7). Genf und Paris 1975
- * Esdaile, Arundell: Temple Church Monuments. Being a Report to the Two Honourable Societies of The Temple. London 1933
- * Evans, Joan (ed.): The Flowering of the Middle Ages. London 1966
- * Falk, Franz: Die deutschen Sterbebüchlein, von der ältesten Zeit des Buchdruckes bis zum Jahre 1520. (Vereinsschriften der Görres-Gesellschaft). Köln 1890
- * Farrer, Edmund: The Church Heraldry of Norfolk. A Description of All Coats of Arms on Brasses, Monuments, Slabs, Hatchments, & c., Now to Be Found in the County. Vol. I und II. Norwich 1887

- * Fisher, E.A.: An Introduction to Anglo-Saxon Architecture and Sculpture. London 1959
- * Freybe, A.: Das Memento mori in deutscher Sitte, bildlicher Darstellung und Volksglauben, deutscher Sprache, Dichtung und Seelsorge. Gotha 1909
- * Futterer, Ilse: Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220-1440. Augsburg 1930
- * Fryer, Alfred C.: Wooden Monumental Effigies in England and Wales. London 1924
- * Gantner, Joseph: Romanische Plastik. Inhalt und Form in der Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts. Wien 1948, 3°
- * Gantner, Joseph und Adolf Reinle: Kunstgeschichte der Schweiz, Band I und II: Von den helvetisch-römischen Anfängen bis zum Ende des romanischen Stiles, Die gotische Kunst. Frauenfeld 1968, 2°, und 1947
- * Gardner, Arthur: English Medieval Sculpture. New York 1973, 2°
- * Garnier François: Le langage de l'image au moyen âge. Signification et symbolique. Paris 1982
- * Gennep, Arnold van: Les rites de passage. Paris 1909
- * George, Alain: Les prêts d'argent d'une société de financiers siennois au début du XIVE siècle dans le sud de l'Ile-de-France; in: Bulletin de la Société historique et archéologique de Corbeil d'Etampes et du Hurepoix, 71e année. Corbeil 1966. S. 55-65
- * Gerke, Friedrich: Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit. (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte im Auftrag des Deutschen Archäologischen Instituts, hg. von Hans Lietzmann und Gerhardt Rodenwaldt). Berlin 1940
- * Gessler, Eduard A.: Die ritterliche Bewaffnung von 1386 zur Zeit der Schlacht von Sempach; in: Zeitschrift für Historische Waffenkunde, Band VI, Heft 6. Dresden 1912-1914. S. 190-211
- * Giesel, Helmut: Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche (von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert). (Kölner Beiträge zur Musikforschung 94). Diss. phil. Köln 1978

- * Gingins-la-Sarraz, Frédéric de: Notice sur le monument du moyen âge à la Sarraz. (Journal de la Société d'utilité publique). Lausanne 1836
- * Greenhill, Frank Allen: Incised Effigial Slabs. A Study of Engraved Stone Memorials in Latin Christendom, c. 1100 to c. 1700. 2 vol. London 1976
- * Grober, J.: Der Schwarze Tod und seine Gesellen. Von den Volksseuchen, ihren Erregern und deren Entdeckung. (Voigtländer Quellenbücher 30). Leipzig 1912
- * Guerry, Liliane: Le thème du "triomphe de la mort" dans la peinture italienne. Paris 1950
- * Guilhermy, M.F. de: Inscriptions de la France, Diocèse de Paris. I - V, 1873-1883
- * Habicht, Werner: Die Gebärde in englischen Dichtungen des Mittelalters. (Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 46). München 1959
- * Haeser, Heinrich: Geschichte der Medicin und der epidemischen Krankheiten. Band III: Geschichte der epidemischen Krankheiten. Jena 1882
- * Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. von Hanns Bächtold Stäubli. Berlin 1927-1942
- * Harthan, John: Books of Hours and their Owners. London 1977
- * Hausenstein, Wilhelm: Die Bildnerei der Etrusker. (Das Bild, Atlanten zur Kunst, 2. Band). München 1922
- * Hearn, M.F.: Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries. Oxford 1981
- * Hecker, J.F.K.: Der Schwarze Tod im 14. Jahrhundert. Berlin 1832
- * Hefner-Alteneck, J.H.: Waffen. Ein Beitrag zur historischen Waffenkunde. Von Beginn des Mittelalters bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Graz 1969
- * Helm, Rudolf: Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze. Strassburg 1928
- * Herbig, Richard: Die jüngeretruskischen Steinsarkophage. (Die antiken Sarkophagreliefs, hg. von Friedrich Matz, Band 7). Berlin 1952

- * Herzog, E.: Deux monuments funéraires du Musée de Colmar; in: Revue d'Alsace, 1925. S. 62-68
- * Hoffmann-Krayer, E.: Die Pest. (Schweizer Volkskunde, Folk-Lore Suisse, Korrespondenzblatt der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde, 1. Jahrgang, Heft 3/4). Basel 1911
- * Jäger, Georg: Aspekte des Krieges und der Chevalerie im XIV. Jahrhundert in Frankreich. Untersuchungen zu Jean Froissarts Chroniques. (Geist und Werk der Zeiten. Arbeiten aus dem Historischen Seminar der Universität Zürich, Nr. 60). Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas 1981
- * Kantorowicz, Ernst H.: The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology. Princeton 1957
- * Kinkel, Gottfried: Mosaik zur Kunstgeschichte. Berlin 1876
- * Kister, J.-F.: Un monument et sa légende; in: Construire, 1980, janvier 16
- * Klaass, Eberhard: Die Schilderung des Sterbens im mittelhochdeutschen Epos. Ein Beitrag zur mittelhochdeutschen Stilgeschichte. Diss. phil. Greifswald 1932
- * Koch, Guntram und Hellmut Sichtermann: Römische Sarkophage. Handbuch der Archäologie. München 1982
- * Kuhn, Hugo: Rittertum und Mystik. (Münchner Universitätsreden, Neue Folge, Heft 33). München 1933
- * Künstle, Karl: Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz, nebst einem Exkurs über die Jakobslegende. Freiburg i.Br. 1908
- * Künstle, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst. 2 Bände. Freiburg i.Br. 1926-1928
- * Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster. 1. Teil: Das Stift - der Bau und seine Einrichtung. Hg. vom Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes. Wien 1977
- * Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Band IV. Von François Maurer. Basel 1961
- * Ladner, Gerhard B.: The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries; in: Images and Ideas in the Middle Ages, Selected Studies in History and Art, 8. Rom 1983, S. 209-237

- * Laking, Sir Guy Francis: A Record of European Armour and Arms through Seven Centuries. 5 vol. London 1920-1921 (Zusatzband London 1925)
- * Lammers, Walther von: Der Falkner. Aus dem Buch von Kaiser Friedrich II. "De arte venandi cum avibus"; in: Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, hg. von der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Wiesbaden 1981. S. 221-237
- * Lanzer, Andrea: Herrschertod in Brauchtum und Recht; in: Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde, hg. von Louis Carlen, Band 5. Zürich 1983. S. 99-133
- * Le Goff, Jacques: La civilisation de l'occident médiéval. Paris 1964
- * Le Goff, Jacques: Das Hochmittelalter (Fischer Weltgeschichte, Band 11). Frankfurt am Main 1965
- * Lersch, B.M.: Geschichte der Volksseuchen. Nach und mit Berichten der Zeitgenossen, mit Berücksichtigung der Tierseuchen. Berlin 1896
- * Lexikon der christlichen Ikonographie. Hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels. 8 Bände. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968-1976
- * Lexikon der Theologie und Kirche. Hg. von Josef Höfer und Karl Rahner. 10 Bände. Freiburg i.Br. 1957-1965
- * Lichtenberg, Reinhold von: Das Porträt an Grabdenkmalen. Seine Entstehung und Entwicklung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Strassburg 1902
- * Lipffert, Klementine: Symbolfibel. Eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlicher Bildwerke. Kassel 1964
- * Lippmann, Kurt: Das ritterliche Persönlichkeitsideal in der mittenglischen Literatur des 13. und 14. Jahrhunderts. Diss. phil. Leipzig 1933
- * Lommatzsch, Erhard: System der Gebärden. Dargestellt auf Grund der mittelalterlichen Literatur Frankreichs. Diss. phil. Berlin 1911
- * Lugeon, Raphaël: Le monument de François de la Sarraz; in: Revue historique vaudoise, Bulletin historique de la Suisse romande, 1905, Nr. 2. Lausanne 1905. S. 72-77

- * Lurker, Manfred (Hg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1979
- * Mahr, August: Formen und Formeln der Begrüssung in England von der normannischen Eroberung bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Diss. phil. Frankfurt a.M. 1911
- * Mâle, Emile: L'art religieux du XII siècle, du XIII siècle, de la fin du moyen âge en France. Etudes sur l'iconographie du moyen âge (et sur ses sources d'inspiration). 3 vol. Paris 1922, 1923, 1908
- * Malvern Priory Church. Malvern 1913
- * Marle, Raimond van: Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la renaissance et la décoration des demeures. 2 vol. 1931
- * Meer, Frits van der: Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst. Freiburg, Basel, Wien 1978
- * Merz, Hilfe: Das monumentale Grabmal um 1300 in Italien. Versuch einer Typologie. Diss. phil. München 1965
- * Meyer, Heinz: Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch. (Münstersche Mittelalter-Schriften, Band 25). München 1975
- * Michel, Paul: Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Grossmünsterkreuzgangs. Wiesbaden 1973
- * Mohlsdorf, Wilhelm von: Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. (Hirsemanns Handbücher, Band X). Leipzig 1926
- * Monvert, Charles: Le tombeau de François de La Sarraz et le mausolée de la collégiale de Neuchâtel; in: Musée neuchâtelois, recueil d'histoire nationale et d'archéologie, XXXme année. Neuchâtel 1893. S. 269-275
- * Nabholz, Adolf: Geschichte der Freiherren von Regensberg. Diss. phil. Zürich 1894
- * Naeyer, Julius: Le château de la Sarraz. Lausanne 1886
- * Neumann, Wilhelm: Die Totenklage in der erzählenden deutschen Dichtung des 13. Jahrhunderts. Diss. phil. Münster in Westfalen 1933
- * Nicolas, Raoul: Monuments funéraires des seigneurs de Neuchâtel et de La Sarraz; in: Musée neuchâtelois, nouvelle série, dixième année. Neuchâtel 1923. S. 145-161

- * Nienholdt, Eva: Kostümkunde. Berlin 1961
- * Noël, Jean-François et Pierre Jahan: Les gisants. Tome premier: Vingt cinq rois et reines de France. Paris 1969
- * Norfolk Archeology or Miscellaneous Tracts Relating to the Antiquities of the County of Norfolk. Published by the Norfolk and Norwich Archeological Society. Vol. VI and VIII, Norwich 1864 and 1879
- * Norman, Vesey: Arms and Armour. London 1964
- * Otte, Heinrich: Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. 2 Bände. Leipzig 1883/84, 5°
- * Oursel, Raymond: Floraison de la sculpture romane. 2 vol. (Les grandes découvertes, Le coeur et la main). 1973-1976
- * Painter, Sidney: French Chivalry. Chivalric Ideas and Practices in Medieval France. Baltimore (Maryland) 1940
- * Palmer, W.M.: A History of the Parish of Borough Green Cambridgeshire. (Cambridge Antiquarian Society, Octavo Publications, No. LIV). Cambridge 1939
- * Panofsky, Erwin: Grabplastik. Vom alten Aegypten bis Bernini. Köln 1964
- * Paulsen, Peter: Drachenkämpfer, Löwenritter und die Heinrichsage. Eine Studie über die Kirchentür von Valthjofsstad auf Island. Köln 1966
- * Peil, Dietmar: Die Gebärde bei Chrétien, Hartmann und Wolfram. (Medium Aevum, Philologische Studien, Band 28). München 1975
- * Pepin, Patricia Bolin: The Monumental Tombs of Medieval England, 1250-1350. Diss. phil. Pittsburgh 1978
- * Perrochon, Henri: Les mystères du château de La Sarraz. La Sarraz 1971
- * Les pleurants dans l'art du moyen âge en Europe. (Musée des Beaux-Arts de Dijon, Palais des Ducs de Bourgogne). 1971, 2°
- * Prior, Edward S. and Arthur Gardner: An Account of Medieval Figure-Sculpture in England. Cambridge 1912, 4°
- * Prost, Charles: Un art qui m'était inconnu; in: Visage d'éternité, pierres gravées du moyen âge. 1980. S. 8-10

- * Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hg. von Otto Schmitt und Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Band 1 -. Stuttgart (München) 1937 -
- * Reiners, Heribert: Burgundisch-alemannische Plastik. Strassburg 1943
- * Reinle, Adolf: Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Zürich und München 1984
- * Roeder, Anke: Die Gebärden im Drama des Mittelalters. Osterfeiern, Osterspiele. München 1974
- * Roger-Miles, L. (éd.): Comment discerner les styles du VIIIe au XIXe siècle. Le costume et la mode. Paris (o.J.)
- * Rolf, Hans: Der Tod in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zum St. Trudperter Hohelied und zu Gottfrieds von Strassburg 'Tristan und Isolde'. (Medium Aevum, Philologische Studien, Band 26). München 1974
- * Rosenfeld Hellmut: Der mittelalterliche Totentanz. Köln 1974
- * Rosenfeld, Hans Friedrich und Hellmut Rosenfeld: Deutsche Kultur im Spätmittelalter, 1250-1500. Handbuch der Kulturgeschichte. Wiesbaden 1978
- * Rotzler, Willy: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen. Diss. phil. Basel und Winterthur 1961
- * Rye, Walter: Norfolk Families. Norwich 1913
- * Rye, Walter: Early Recumbent Figures on Monuments in Norfolk before 1500. Rye's Norfolk Hand Lists, First Series, No. 6. Norwich 1916
- * Sablonier, Roger: Rittertum, Adel und Kriegswesen im Spätmittelalter; in: Das ritterliche Turnier im Mittelalter, Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums, hg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1985. S. 532-567
- * Sandberger, Dietrich: Studien über das Rittertum in England, vornehmlich während des 14. Jahrhunderts. (Historische Studien, Heft 310). Berlin 1937
- * Sayer, M.J.: Reepham's Three Churches (including an Historical Account of Hackford, Kerdiston, Reepham and Whitwell). Dereham 1977, 2°

- * Scarpatetti, Beat Matthias von: Die Kirche und das Augustiner-Chorherrenstift St. Leonhard in Basel (11./12. Jahrhundert - 1525). Ein Beitrag zur Geschichte der Stadt Basel und der späten Devotio Moderna. (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Band 131). Diss. phil. Basel und Stuttgart 1974
- * Schaufelberger, Walter: Kriegführung und Kriegertum zur Sem-pacher Zeit (1385-1389). Eine kleine Gedenkschrift zu einem grossen Ereignis. (Heft Nr. 4 der Schriftenreihe der Gesellschaft für militärhistorische Studienreisen). Zürich 1986
- * Scherer, Wilhelm: Der Ausdruck des Schmerzes und der Freude in den mittelhochdeutschen Dichtungen der Blütezeit. Diss. phil. Strassburg 1908
- * Schmidt, Heinrich und Margarete Schmidt: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik. München 1981
- * Schmitt, Pierre: Le Musée d'Unterlinden à Colmar. Sculptures et peintures de l'Alsace romaine à la renaissance. Colmar 1964
- * Schneider, A. von: Die plastischen Bildwerke. Veröffentlichungen des Badischen Landesmuseums. Karlsruhe 1938
- * Schwarz, Dietrich W.H.: Sachgüter und Lebensformen. Einführung in die materielle Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit. Berlin 1970
- * Sittl, Carl: Die Gebärden der Griechen und Römer. Leipzig 1890
- * Sommers, Georgia Ruth: Royal Tombs at St-Denis in the Reign of Saint Louis. Columbia (Ph.D.) 1967
- * Spencer, Noël: Sculptured Monuments in Norfolk Churches. Published by the Norfolk Churches Trust Ltd 1977
- * Sronkova, Olga: Die Mode der gotischen Frau. Prag 1955
- * Stammeler, Wolfgang: Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie. (Freiburger Universitätsreden, Neue Folge Nr. 23). Freiburg in der Schweiz 1959
- * Stenton, Doris Mary: English Society in the Early Middle Ages (1066-1307). (The Pelican History of England). 1965, 4°
- * Stone, Lawrence: Sculpture in Britain. The Middle Ages. (The Pelican History of Art, ed. by Nikolaus Pevsner). 1955
- * Stroud, Daphne I.: Magna Charta. Southampton 1980

- * Stüber, Karl: *Commendatio animae. Sterben im Mittelalter.* Diss. phil. Bern 1976
- * Styger, Paul: *Die altchristliche Grabeskunst. Ein Versuch der einheitlichen Auslegung.* München 1927
- * Styger, Paul: *Die Sage vom dankbaren Toten im Beinhaus St. Michael.* (Zuger Neujahrsblatt). Zug 1931
- * Thiel, Erika: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Berlin 1963
- * Tummers, H.A.: *Early Secular Effigies in England. The Thirteenth Century.* Leiden 1980
- * Urner-Astholz, Hildegard: *Mosaiksteine.* Bern, München 1978
- * Vorwahl, Heinrich: *Die Gebärdensprache im Alten Testament.* Diss. phil. Berlin 1932
- * Vale, Juliet: *Edward III and Chivalry. Chivalric Society and its Context 1270-1350.* Woodbridge 1982
- * Waltz, Jean Jacques: *La pierre tombale du chevalier von Haus;* in: *Bulletin de la Société Schongauer, 1911-1923,* S. 45-47
- * Wessels, P.B.: *Der höfische Ritter, ein Wanderer zwischen zwei Welten. Rede.* Utrecht 1952
- * Winter, Johanna van: *Rittertum. Ideal und Wirklichkeit.* München 1969
- * Zeller-Werdmüller, H.: *Das Grabmal von Ulrich I. von Regensburg;* in: *Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde.* Zürich 1902. S. 294-297
- * Zons, Franz Bernhard: *Von der Auffassung der Gebärde in der mittelhochdeutschen Epik. Studie über drei Hauptarten mittelalterlicher Gebärdendarstellung.* Diss. phil. München 1934

ABBILDUNGEN

ABBILDUNGEN

- | | | |
|------------------|---|--------------------------------|
| Abb. 1 +
1a | Temple Church | London |
| Abb. 2 | Temple Church | London |
| Abb. 3 | Musées de Niort (Deux-Sèvres). Foto B. Renaud,
Musées de Niort | |
| Abb. 4 | Cathedral St.Mary | Salisbury |
| Abb. 5 | St.Blasius Bopfingen (Württemberg). Foto Her-
mann Baumhauer, Aalen-Unterrombach (Württemberg) | |
| Abb. 6 | All Saints | Down Ampney (Gloucestershire) |
| Abb. 7 | St.Peter and St.Paul | Dorchester (Oxfordshire) |
| Abb. 8 | St.Mary | Long Wittenham (Berkshire) |
| Abb. 9 | Holy Trinity | Ingham (Norfolk) |
| Abb. 10 | St.Mary | Reepham (Norfolk) |
| Abb. 11 | St.Augustine | Borough Green (Cambridgeshire) |
| Abb. 12 | Schweizerisches Landesmuseum Zürich. Foto
Schweizerisches Landesmuseum Zürich | |
| Abb. 13 | St.Mary and St.Michael | Great Malvern (Worcestershire) |
| Abb. 14 +
14a | St.Mary and St.Edburga | Pershore (Worcestershire) |
| Abb. 15 | St.Andrew | Wickhampton (Norfolk) |
| Abb. 16 +
16a | St.Augustine | Borough Green (Cambridgeshire) |
| Abb. 17 | Cathedral Holy Trinity | Winchester |
| Abb. 18 | Musée d'Unterlinden Colmar. Foto O. Zimmermann,
Musée d'Unterlinden Colmar | |
| Abb. 19 | Certosa di Galluzzo bei Florenz | |
| Abb. 20 | S.Croce | Florenz |

- Abb. 21 St.Mary Aldworth (Berkshire)
- Abb. 22 St.Leonhard Basel
- Abb. 23 Schweizerisches Landesmuseum Zürich. Foto
Schweizerisches Landesmuseum Zürich
- Abb. 24 St-Clément Arpajon (Essonne)
- Abb. 25 + Château de La Sarraz. Foto Yves Siza, Musée
25a d'art et d'histoire de la Ville de Genève
- Abb. 26 Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Foto Badi-
sches Landesmuseum Karlsruhe
- Abb. 27 Louvre (Sculptures) Paris. Foto Musées Natio-
naux Paris



Abb. 1



Abb 1a



Abb. 2

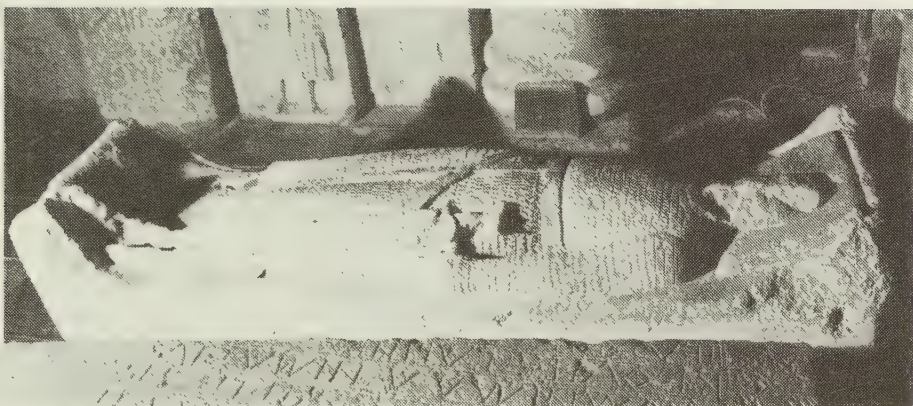


Abb. 3

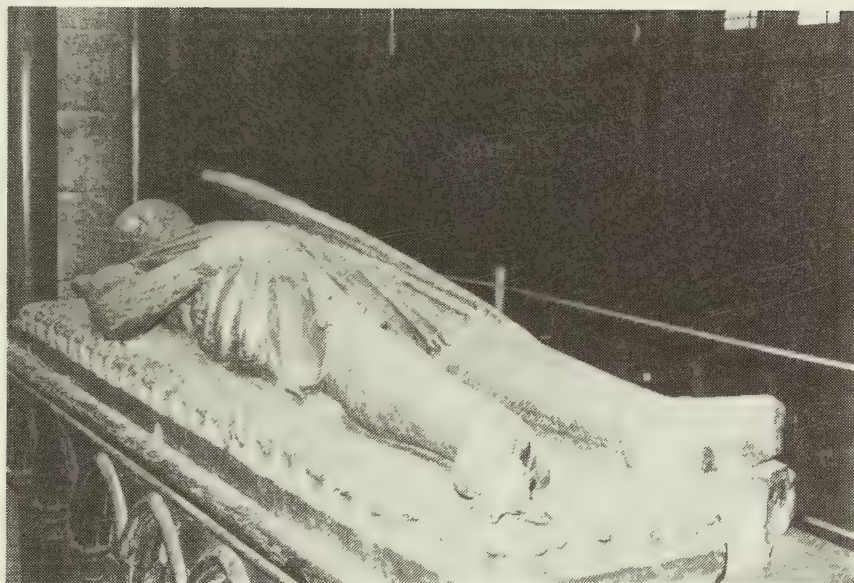


Abb. 4





Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12

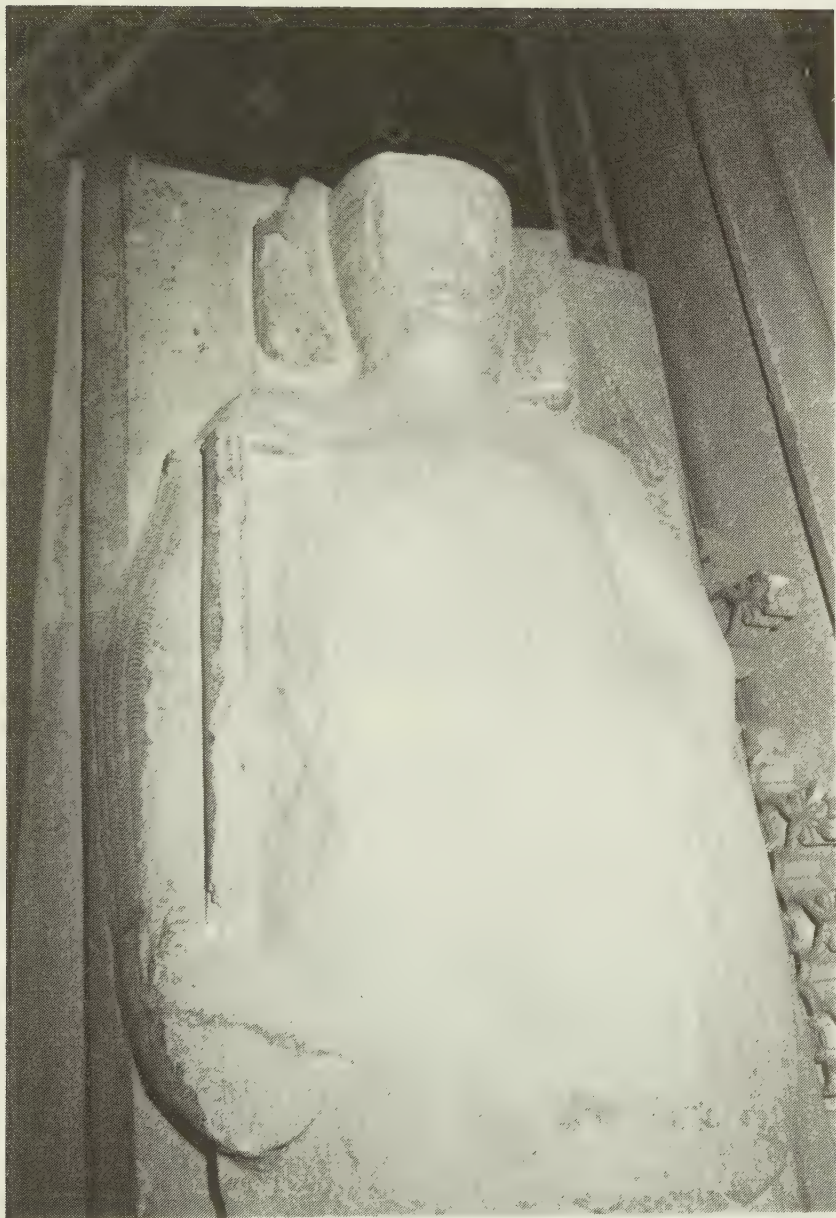


Abb. 13



Abb. 14



Abb. 14a



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 16a



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20

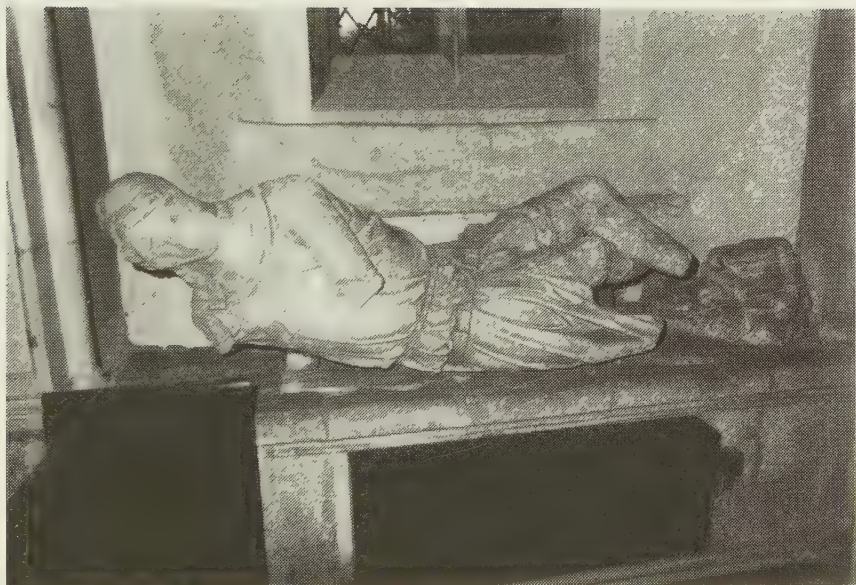


Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25





Abb. 26



LEBENS LAUF

Geboren wurde ich am 6. Mai 1956 als Bürgerin von Pfäffikon (ZH) in Zollikofen (BE). In St. Gallen besuchte ich die Primarschule und die Kantonsschule, bestand 1975 die Matura (Typus B) und immatrikulierte mich noch im gleichen Jahr an der Philosophischen Fakultät I an der Universität Zürich. Vorlesungen und Uebungen in den Fächern Allgemeine Geschichte, Kunstgeschichte und Klassische Archäologie besuchte ich unter anderem bei den Herren Professoren Marcel Beck, Hans Peter Isler, Franz Georg Maier, Adolf Reinle, Walter Schaufelberger, Dietrich W.H. Schwarz, Peter Stadler und Richard Zürcher. Die Lizentiatsarbeit schrieb ich bei Herrn Professor Dr. Dietrich W.H. Schwarz über die "Geistesgeschichtliche Bedeutung des Grabmals von La Sarraz". 1981 absolvierte ich die Lizentiatsprüfungen, im Juni 1986 das Doktorexamen.

